

PIC ADRIAN



MAIS LE
CHAOS
DOUCEMENT
SE STRUCTURE
PERO
EL CAOS
VA TOMANDO
FORMA POCO
A POCO

Ce catalogue a été édité à l'occasion de l'exposition **Pic Adrian** à la Galerie Zlotowski
du 8 octobre au 30 novembre 2022.

Este catálogo se publicó con motivo de la exposición **Pic Adrian** en la Galería Marc Domènech
del 12 de enero al 16 de marzo de 2023.

PIC ADRIAN

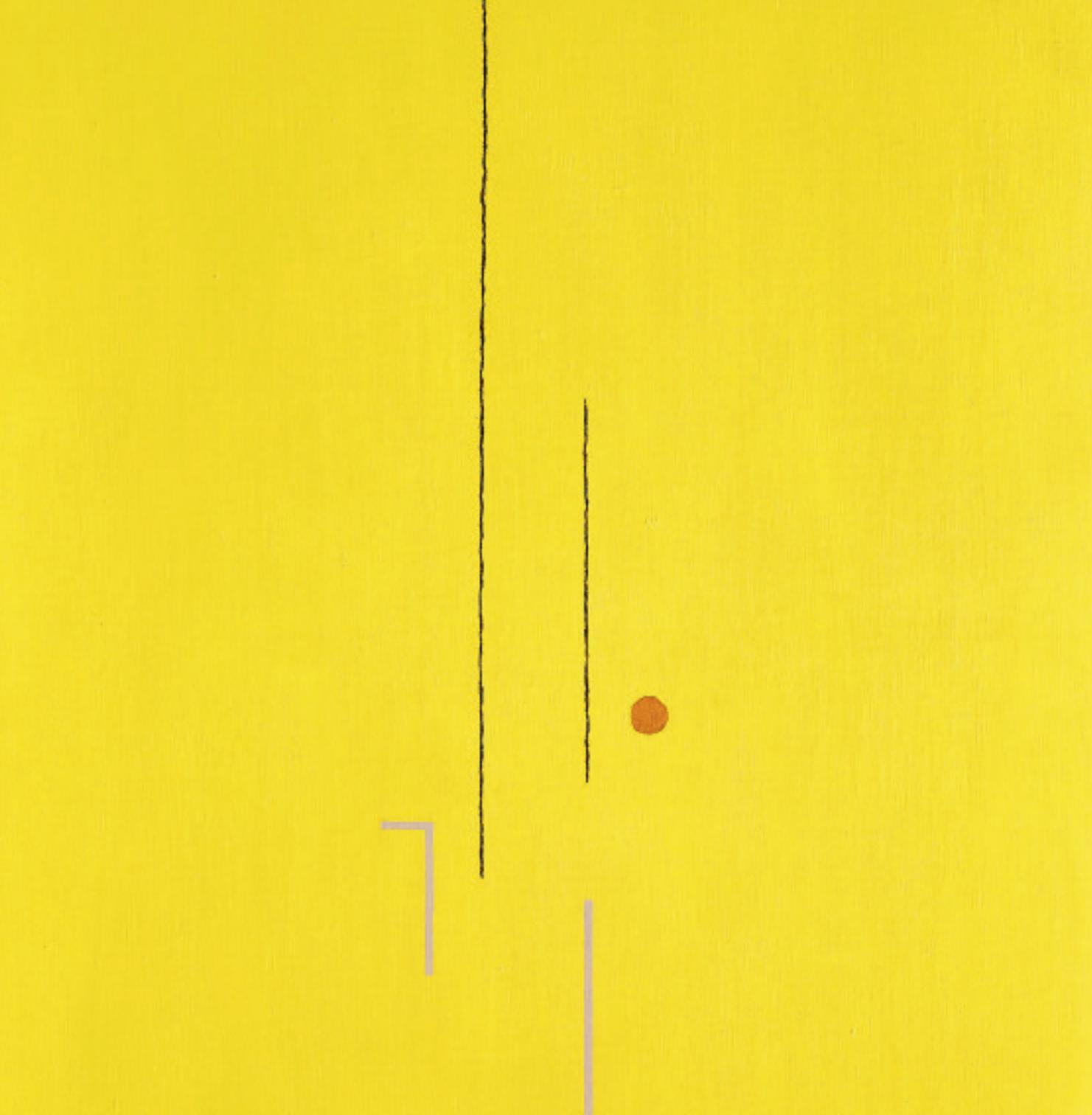
PEINTURES DES ANNÉES 1960
PINTURAS DE LOS AÑOS 60

GALERIA MARC DOMÈNECH

Ptge Mercader 12, bxs - 08008 Barcelona
TF: 93 595 14 82 - F 93 250 63 58
info@galeriamardomenech.com
www.galeriamardomenech.com

galerie zlotowski

20 rue de Seine - 75006 Paris
+33 (0)1 43269394
info@galeriezlotowski.fr
www.galeriezlotowski.fr



MAIS LE CHAOS DOUCEMENT SE STRUCTURE¹
PERO EL CAOS VA TOMANDO FORMA POCO A POCO¹

1. Pic Adrian (1994), « L'Île invisible », Editions Saint-Germain-des-Prés, Page 21, extrait. | pág 21, extracto.

Pic Adrian est loin d'être un inconnu. Juif d'origine roumaine et ayant vécu et travaillé à Barcelone et à Paris, artiste, poète, théoricien, Adrian est présent dans les collections de grands musées, tels que le MACBA (Barcelone), l'IVAM (Valence), le Tel Aviv Museum of Art (Tel Aviv), le MoMA (New York), le Stedelijk Museum (Amsterdam) ou la Staatsgalerie (Stuttgart), entre autres.

Pierre Restany, le critique d'art défenseur des Nouveaux Réalistes, lui a consacré un livre en 1977 aux éditions le Musée de Poche. Adrian a exposé dans des galeries allemandes, suisses, françaises, belges... à la Fondation Miró et chez Paul Facchetti aux côtés d'Henri Michaux, Jean Dubuffet et Sam Francis. Aujourd'hui, peu nombreux sont ceux qui connaissent son œuvre. Cette anomalie, les Galeries Marc Domènech et Zlotowski souhaitent la corriger en unissant leurs forces et ainsi pouvoir initier un processus de redécouverte de cette œuvre exigeante peut-être et surtout généreuse.

Comment avons-nous croisé le chemin de Pic Adrian ? Sur les conseils d'un ami musicien, alors que l'épidémie de Covid avait laissé un répit entre deux confinements, Yves Zlotowski a visité l'atelier de l'artiste à Barcelone en décembre 2020, avec pour guide Monica Adrian sa fille. La découverte de ce petit studio en face du Mont Tibidabo, que Monica a sauvé en le rachetant in extremis, fut inoubliable. Cet enthousiasme fut partagé par Marc Domènech dans une seconde visite, dans la foulée de la première. Plusieurs éléments nous ont convaincus : la découverte d'une œuvre qui témoigne d'une quête personnelle que l'artiste semble suivre, imperméable aux bruits du monde ; la vision de toiles à

Pic Adrian está lejos de ser un desconocido. Judío de origen rumano, pero habiendo vivido y trabajado en Barcelona, París y en otros lugares de Francia, Adrian es un artista, poeta y teórico cuya obra figura en las colecciones de los principales museos, como el MACBA (Barcelona), el IVAM (Valencia), el Museo de Arte de Tel Aviv (Tel Aviv), el MoMA (Nueva York), el Stedelijk Museum (Ámsterdam) o la Staatsgalerie (Stuttgart), entre otros.

Pierre Restany, crítico de arte defensor de los nuevos realistas, le dedicó un libro en 1977 publicado por Le Musée de Poche. Adrian expuso en galerías alemanas, suizas, francesas, belgas, en la Fundació Miró y en la galería Paul Facchetti junto a Henri Michaux, Jean Dubuffet y Sam Francis. Sin embargo, a día de hoy son pocos los que conocen su obra. Las galerías Marc Domènech y Zlotowski queremos corregir esta anomalía uniendo fuerzas con esta exposición dedicada a los acrílicos sobre tela de la década de los 60 y de este modo poder iniciar un proceso de redescubrimiento de esta obra quizás exigente y sobre todo generosa.

¿Cómo nos cruzamos con Pic Adrian? Por consejo de un amigo músico, cuando la epidemia de covid-19 había dejado un respiro entre dos confinamientos, Yves Zlotowski visitó el estudio del artista en Barcelona en diciembre de 2020, con su hija Monica Adrian como guía. El descubrimiento de este pequeño estudio frente al Tibidabo, que Monica salvó comprándolo in extremis, fue inolvidable. Este entusiasmo lo compartió Marc Domènech en una segunda visita, tras la primera. Varios elementos nos convencieron: el descubrimiento de una obra que testimonia una búsqueda personal que el artista parece seguir, impermeable a los ruidos del mundo; la visión de los cuadros a la escucha de una

l'écoute d'une intériorité qui digérerait le monde extérieur, en s'en éloignant, pour mieux le « structurer » avec détermination et simplicité. Enfin la possibilité de se frotter à des œuvres difficiles d'accès au premier abord, cérébrales en apparence, et qui, en les fréquentant, se révèlent sensibles, apaisantes et même parfois amusantes. Enfin trouver un artiste complet : théoricien de l'histoire de l'art et merveilleux poète, le fait de peindre restant l'activité centrale de son parcours.

Au-delà des livres et essais écrits sur (et par) Adrian, les échanges avec Monica Adrian nous ont permis de nous familiariser avec Pic Adrian, son père, si proche encore. Juriste de formation en Roumanie, il quitte son pays natal en 1950 d'abord pour Israël où il rencontre sa future épouse, Alice Rubinstein. Après quelque temps à Paris le couple s'installe définitivement en Espagne en 1953, à Barcelone où Adrian décède en 2008. Elle nous a évoqué le destin d'un émigré qui a suivi son chemin sans complaisance avec une cohérence rare. Pic et Alice ont décidé de quitter Paris pour Barcelone suivant les conseils du célèbre violoncelliste et compositeur catalan Pau Casals qu'il avait rencontré à Bucarest et à Prades. Adrian a pu avoir une activité dans le monde de la musique, grâce à sa vaste culture dans le domaine - il avait publié en 1955 « Réflexions sur l'Univers sonore » chez Richard Masse. Il est invité régulièrement aux concerts et opéras, et notamment en 1955, quand le Festival de Bayreuth a présenté des propositions innovantes. Il rédigea les analyses d'un nombre important de performances ayant eu lieu au *Liceu* et au *Palau de la Musica*. Il fit également de nombreuses traductions, grâce à sa parfaite maîtrise de l'allemand, du français et de l'anglais. Mais surtout, à Barcelone, sa carrière d'artiste connut un essor considérable dans un environnement artistique a priori peu favorable à l'abstraction géométrique. Néanmoins, son succès fut remarquable. Adrian se fit une place majeure et fréquenta les plus importants poètes, critiques d'art, compositeurs, musiciens et artistes espagnols. On doit notamment mentionner le poète et écrivain Carles Hac Mor, les critiques d'art Cirici Pellicer, Juan Cortés, Cesareo Rodríguez Aguilera, Santos Torroella, Juan Eduardo Cirlot ; les compositeurs Xavier Montsalvatge, Josep Mestres Quadreny ; et de très nombreux artistes importants tels que Salvador Dalí, Hernández-Pijuan, Rafols Casamada, Erwin Bechtold, Joan-Josep Tharrats et Will Faber, Zobel, Sempere, Niebla entre autres. Adrian fut exposé pour la première fois en Espagne en 1962 dans l'excellente Galeries Syra de Barcelone. A partir de cette date, il fut reconnu comme un artiste majeur de la scène espagnole. Il fonda également le groupe *Tendance Essentialiste*, dont les travaux ont été exposés à Barcelone en 1967 et à Madrid en 1969.

∞ Pierre Restany indique que son langage artistique s'est fixé dès le début des années 1960 et n'a pas connu de radicale transformation ensuite, celui-ci se déployant comme une évidence. Rigoureux, Pic Adrian sait aussi trouver les moyens matériels de son ascèse dans cette Espagne paupérisée, sans doute méfiante face à une famille juive roumaine. Observant que les foulards que mettent les dames espagnoles se réduisaient à des motifs floraux surannés, il a eu l'idée de transposer ses compositions abstraites sur la soie et le coton, créant ainsi des foulards qu'il est allé vendre avec sa femme dans les magasins de toute l'Espagne avec grand succès. Il s'inscrit ainsi dans une tradition des artistes abstraits de l'entre-deux-guerres qui ont étendu leur modernité à l'art décoratif, et en particulier au textile, comme Sonia Delaunay ou Georges Valmier.

interioridad que digerirá el mundo exterior, alejándose de él, para «estructurar» mejor con determinación y sencillez. Por último, la posibilidad de relacionarse con obras de difícil acceso a primera vista, aparentemente cerebrales, y qué al frecuentarlas resultan sensibles, tranquilizadoras e incluso a veces divertidas. En definitiva, encontrar un artista completo: teórico de la historia del arte y poeta maravilloso, para quién la pintura es la actividad central de su carrera.

Más allá de los libros y ensayos escritos sobre (y por) Adrian, los intercambios con Monica Adrian nos permitieron familiarizarnos con Pic Adrian, su padre, que sigue tan presente. Formado como abogado en Rumanía, dejó su país natal en 1950, primero para ir hacia Israel, donde conoció a su futura esposa, Alice Rubinstein. Después de un cierto tiempo en París, la pareja se instaló definitivamente en España en 1953, en Barcelona, donde él murió en 2008. Ella nos dibujó el destino de un emigrante que siguió su camino sin complacencias con una coherencia poco frecuente. Pic y Alice decidieron dejar París por Barcelona siguiendo el consejo del célebre violonchelista y compositor catalán Pau Casals con quién había coincidido en Bucarest y en Prades. Adrian pudo ganarse la vida allí como crítico musical, gracias a su extenso conocimiento en la música (había publicado en 1955 *Réflexions sur l'Univers sonore* con Richard Masse). Era invitado regularmente a los conciertos y a la ópera. Especialmente relevante fue la primavera de 1955 cuando el Festival de Bayreuth presentó unas propuestas muy innovadoras. Redactó los análisis de un gran número de actuaciones que tuvieron lugar en el Liceu y en el Palau de la Música. También realizó numerosas traducciones, gracias a su perfecto dominio del alemán, el francés y el inglés. Pero sobre todo, en Barcelona, su carrera como artista experimentó un crecimiento considerable en un ambiente artístico a priori desfavorable para la abstracción geométrica. Sin embargo, su éxito fue notable. Adrian se hizo un lugar importante y frecuentó a los más importantes poetas, críticos de arte, compositores, músicos y artistas catalanes, entre los que destacan el poeta y escritor Carles Hac Mor, los críticos de arte Cirici Pellicer, Juan Cortés, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Santos Torroella, Juan Eduardo Cirlot; los compositores Xavier Montsalvatge, Josep Mestres Quadreny, y muchos artistas importantes como Salvador Dalí, Hernández-Pijuan, Ràfols-Casamada, Erwin Bechtold, Joan-Josep Tharrats, Will Faber, Zobel, Sempere, Niebla, entre muchos otros. Adrian expuso por primera vez en España en 1962 en la excelente Galerías Syra de Barcelona. A partir de esa fecha, fue reconocido como un artista de referencia en el panorama español. También fundó el grupo *Tendance essentialiste*, cuya obra se expuso en Barcelona en 1967 y en Madrid en 1969.

∞ Pierre Restany señala que su lenguaje artístico quedó fijado desde principios de la década de 1960 y no sufrió ninguna transformación radical posterior, ya que se desplegó como una evidencia. Riguroso, Pic Adrian también sabe encontrar los medios materiales de su ascetismo en esta España empobrecida, sin duda recelosa de una familia judía rumana. Al observar que los pañuelos que se ponían las damas españolas se reducían a motivos florales obsoletos, tuvo la idea de trasponer sobre seda y algodón sus composiciones abstractas. Estos pañuelos los vendería,

Isolé Adrian ? Pas du tout. Barcelone a été un lieu d'accueil pour sa femme et lui-même, qui avaient souffert des persécutions antisémites nazies puis du communisme qui s'installe en Roumanie en 1947. En Espagne, Adrian a exposé dans plusieurs galeries et dans des lieux institutionnels comme la Fondation Miró (en 1979). Adrian a été marqué par Joan Miró. Si l'artiste catalan est d'avantage centré sur l'émotion de l'impact visuel, il partage avec Adrian cette aspiration à la reconstruction sensible du monde intérieur, évoluant vers des compositions de plus en plus dépouillées après les années 1960.

Hors d'Espagne, Adrian a beaucoup voyagé et échangé. Dans sa soif de contacts extérieurs, la France est restée un pôle d'attraction dominant. Il a exposé à la Galerie Raymonde Cazenave qui lui consacra trois expositions personnelles (en 1965, 1969 et 1974, la seconde ayant Pierre Restany comme commissaire d'exposition). Dès les années 1950, dans la foulée de son installation en Espagne, il rencontre Marc Chagall à Vence, Brancusi et Jean Arp (deux artistes auxquels il consacrera des écrits), Fernand Léger et Antoine Pevsner. Il s'entretient aussi avec des philosophes (Gabriel Marcel) et des scientifiques (Louis de Broglie, Albert Schweitzer), tous humanistes et préoccupés par le destin de la civilisation. La vie intellectuelle et artistique françaises des années de 1950 à 1980 le nourrit considérablement. Il écrit certains de ses recueils de poésie directement en français. Bien entendu, il voyagera presque chaque printemps aux Etats-Unis, il a créé des liens durables avec la Galerie Brigitte March à Stuttgart et la Galerie Suzanne Egloff à Bâle, il rencontre Lucio Fontana à Milan.

Monica nous a raconté comment lors de ses voyages à New York, Adrian rentrait le soir épuisé de ses visites de galeries, de musées et de discussions avec les artistes. Adrian s'est ancré dans la vie artistique de l'après-guerre, dans laquelle l'abstraction lyrique en France et l'expressionisme abstrait aux Etats-Unis s'épanouissent. Pourtant, les peintures d'Adrian qu'on pourrait relier au biomorphisme de Jean Arp ou au minimalisme de Martin Barré - qu'il fréquente - sont difficiles à rattacher à un mouvement artistique. On n'y trouve pas d'expressivité dans le rapport du spectateur avec la peinture, on n'y voit pas non plus de volonté d'impressionner l'œil dans la foulée de l'art optique qui triomphe dans les années 1970. A l'opposé, alors que le minimalisme essaie de se faire une place et s'oppose à l'expressionisme abstrait, l'art conceptuel peut difficilement englober Pic Adrian. En effet, la poésie flottante qui se dégage de ses toiles, la sensation d'être entre deux mondes, le biomorphisme assumé l'éloignent de la traduction picturale d'un art «pensé». Il reproche souvent aux artistes qu'il admire d'être finalement prisonniers d'un système extérieur à la peinture qui dicterait les lois de la composition. Quand il évoque Léger ou Brancusi qu'il adore, il déplore in fine que «la domination de la structure» provienne soit de la théorie cubiste pour le premier, soit du schématisation des formes naturelles chez le second.

con la ayuda de su esposa, en tiendas de toda España con gran éxito. Forma parte, pues, de una tradición de artistas abstractos de entreguerras que extendieron su modernidad al arte decorativo, y en particular al textil, como Sonia Delaunay o Georges Valmier.

¿Adrian, aislado? En absoluto. Barcelona fue un lugar de acogida para su mujer y para él, que habían sufrido las persecuciones antisemitas del nazismo y después del comunismo instaurado en Rumanía en 1947. En España, Adrian expuso en muchas galerías y en espacios institucionales como la Fundació Miró en el año 1979. A Adrian lo debió marcar la obra de Joan Miró. Si bien el artista catalán está más centrado en la emoción del impacto visual, comparte con Adrian esta aspiración a la reconstrucción sensible del mundo interior, evolucionando hacia composiciones cada vez más despojadas después de los años sesenta.

Adrian viajó mucho y estableció intercambios fuera de España. En su sed de establecer contactos con el exterior, Francia se mantuvo como un potente polo de atracción. Expuso en la Galerie Raymonde Cazenave, que le dedicó tres exposiciones personales (en 1965, 1969 y 1974, la segunda con Pierre Restany como comisario). A partir de los años cincuenta, ya instalado en España, conoce a Marc Chagall en Vence, a Brancusi y a Jean Arp (dos artistas a los que dedica unos escritos), a Fernand Léger y a Antoine Pevsner. También habla con filósofos (Gabriel Marcel) y científicos (Louis de Broglie, Albert Schweitzer). Todos igualmente humanistas y preocupados por el destino de la civilización. La vida intelectual y artística francesa desde la década de 1950 hasta la de 1980 lo nutrió considerablemente. Escribe algunos de sus libros de poesía directamente en francés. Además, viaja casi todas las primaveras a Estados Unidos, crea vínculos duraderos con otras galerías europeas como la Galerie Brigitte March de Stuttgart y la Galerie Suzanne Egloff de Basilea, en Milán conoce a Lucio Fontana.

Monica nos contó como durante sus viajes a Nueva York, Adrian llegaba a casa por la noche agotado de sus visitas a galerías, museos y conversaciones con otros artistas. Adrian se ancló en la vida artística de la posguerra, en la que florecieron la abstracción lírica en Francia y el expresionismo abstracto en Estados Unidos. Sin embargo, las pinturas de Adrian, que podrían estar vinculadas al biomorfismo de Jean Arp o al minimalismo de Martin Barré – a quien frecuenta–, son difíciles de enmarcar en un movimiento artístico. No hay expresividad en la relación del espectador con el cuadro, ni tampoco voluntad de impresionar la mirada tras la estela del arte óptico que triunfó en los años setenta. Además, mientras el minimalismo intenta hacerse un hueco y se opone al expresionismo abstracto, el arte conceptual difícilmente puede englobar a Pic Adrian. En efecto, la poesía flotante que emana de sus lienzos, la sensación de estar entre dos mundos, el asumido biomorfismo, lo alejan de la traducción pictórica de un arte «pensado». A menudo critica a los artistas que admira por ser, en última instancia, prisioneros de un sistema externo a la pintura que dictaría las leyes de la composición. Cuando menciona a Léger o a Brancusi, a quienes adora, acaba lamentando que «el dominio de la estructura» provenga o de la teoría cubista para el primero, o del esquematismo de las formas naturales para el segundo.

Une des raisons majeures de ce non-conformisme des œuvres d'Adrian est cette recherche de la transcription de l'équilibre et c'est bien ce qui prime chez lui. Dans le livre que Restany lui consacre, Pic Adrian explique que « la coexistence de deux mondes – le rigide et le sensible - crée une tension vitale dans le tableau »². Cette tension vitale est au cœur de l'art d'Adrian. Ce n'est pas tant la composition fixe qui l'intéresse que la quête d'équilibre elle-même, Le mouvement qui tend vers cet équilibre est au cœur de la plupart de ses œuvres, ce que l'artiste traduit par le concept de « tension ». C'est pour cette raison qu'une sensation d'instabilité est quasiment toujours présente. La temporalité, les transformations sont traduites dans la toile. *Le chaos doucement se structure* avons-nous cité en exergue ; ce vers décrit à merveille les toiles d'Adrian. Ses œuvres témoignent de cette structuration progressive d'un ordre et cette mise en forme est le sujet même de sa peinture.

Les compositions d'Adrian avaient d'ailleurs pour objectif de fonder un langage pictural propre, s'appuyant sur la notion qu'il a appelée *d'art principiel*. Adrian s'était donné pour ambition d'élaborer sa propre école artistique mais sa pensée théorique résulte de son art (et non l'inverse) et en cela, il s'éloigne de l'art conceptuel. « Ma théorie, dit Adrian, dérive de méditations sur ma peinture, (...) cet alphabet subjectif s'approche d'une signification objective »³. *L'Art Principiel* est donc avant tout une pratique et il recouvre la récurrence de formes élémentaires qui sont éparpillées sur un fond uni ou bicolore. L'artiste puise dans un « alphabet subjectif » composé de lignes tremblées ou droites, de formes biomorphiques ou géométriques, de points ou de cercles, d'éléments en matière ou d'aplat de couleur, réduits à leur plus simple expression. Ces formes primaires, au nombre finalement limité, coexistent dans un espace qui semble infini, elles semblent se toiser, se mouvoir et dialoguer pour composer cet équilibre instable qu'il recherche inlassablement.

On peut donc voir en premier les toiles d'Adrian comme un jeu de formes élémentaires qui interagissent. Le fond uni est alors comme une scène. Adrian puise quasiment toujours dans la même gamme chromatique pour ses fonds : gris, noir, beige, blanc - et il affirme en outre que la peinture acrylique lui a permis d'approcher cette neutralité. La couleur est chez Adrian « une ressource qui rend palpable l'espace dans laquelle la tension se déroule » dit Arnau Puig⁴. Cette idée de tension chère à Adrian nous conduit à une lecture dynamique de ses œuvres. Les toiles sont mouvantes et c'est là le plus passionnant. Elles peuvent en effet être vues comme un espace de transformation, celui d'une ligne tremblée en une ligne droite ou inversement, celle du passage d'un point qui traverserait une ligne, celle d'un cercle (géométrique) qui devient une forme biomorphe (sensible) en tombant vers le bas. Le fond neutre n'est plus seulement l'espace dans lequel les formes sont disposées mais il figure aussi le temps de la transformation qui se déroule sous nos yeux.

2. Pierre Restany (1977), « Pic Adrian », Éditions Le Musée de Poche, page 21.

4. Arnau Puig, « Discours hétérodoxe sur l'art de Pic Adrian », Pic Adrian (1984 op. cit.), page 22..

Una de las principales razones de este inconformismo en la obra de Adrian es esta búsqueda de la transcripción del equilibrio, y esto es lo que prima en él. En el libro que le dedica Restany, Pic Adrian explica que «la coexistencia de dos mundos, el rígido y el sensible, crea una tensión vital en la pintura».²

2. Pierre Restany (1977), *Pic Adrian*, Éditions Le Musée de Poche, pág. 21.

Esta tensión vital está en el núcleo del arte de Adrian. No es tanto la composición fija lo que le interesa como la búsqueda del equilibrio mismo. El movimiento que tiende hacia este equilibrio está en el corazón de la mayoría de sus obras, que el artista traduce por el concepto de «tensión». Es por esta razón que casi siempre está presente una sensación de inestabilidad. La temporalidad, las transformaciones, se traducen en el lienzo. *El caos va tomando forma poco a poco*, como mencionamos anteriormente; este verso describe perfectamente las pinturas de Adrian. Sus obras dan testimonio de esta estructuración progresiva de un orden y esta configuración es el tema mismo de la pintura.

Las composiciones de Adrian también buscaban fundar un lenguaje pictórico específico, basado en la noción que él mismo teorizó del *arte principial*. Adrian se había propuesto desarrollar su propia escuela artística, pero su pensamiento teórico deriva de su arte (y no al revés) y en esto se aleja del arte conceptual. «Mi teoría», dice Adrian, «deriva de meditaciones sobre mi pintura, (...) este alfabeto subjetivo se acerca a un significado objetivo».³ El *arte principial* es por tanto y ante todo una práctica y abarca la recurrencia de formas elementales que se encuentran dispersas sobre un fondo liso o bicolor. El artista dibuja a partir de un «alfabeto subjetivo» formado por líneas temblorosas o rectas, formas biomórficas o geométricas, puntos o círculos, elementos materiales o fondos lisos en color, reducidos a su más simple expresión. Estas formas primarias, en última instancia limitadas en número, conviven en un espacio que parece infinito, parecen examinarse, moverse y dialogar para componer ese equilibrio inestable que el artista busca incansablemente.

Por lo tanto, podemos leer las pinturas de Adrian primero como un conjunto de formas elementales que interactúan. El fondo liso es entonces como un escenario. Adrian emplea casi siempre la misma gama cromática para sus fondos: gris, negro, beige, blanco –y también afirma que la pintura acrílica le ha permitido acercarse a esa neutralidad. Para Adrian el color es «un recurso que pone de manifiesto el espacio en el que se desarrolla la tensión», dice Arnau Puig.⁴ Esta idea de tensión apreciada por Adrian nos lleva a una lectura dinámica de sus obras. Las pinturas son dinámicas y esto es lo más apasionante. En efecto, pueden ser vistas como un espacio de transformación, la de una línea que tiembla en línea recta o viceversa, la del paso de un punto que cruzaría una línea, la de un círculo (geométrico) que se convierte en una forma biomórfica (sensible) cayendo. El fondo neutro ya no es solo el espacio en el que se disponen las formas, sino que también representa el tiempo de la transformación que se produce ante nuestros ojos.

3. Entrevista entre Pierre Restany y Pic Adrian, citada en *Pic Adrian* (1984), Richard Kostelanetz y Arnau Puig, Condal Editora, Barcelona, pág. 35.

4. Arnau Puig, «Discours hétérodoxe sur l'art de Pic Adrian» (Discurso heterodoxo sobre el arte de Pic Adrian), *Pic Adrian* (1984, op. cit.), pág. 22.

Une autre piste pour éclairer le travail d'Adrian est celle de la musique. Il a qualifié lui-même de musicale la qualité de son graphisme réduit à l'essentiel. Pierre Restany n'est pas totalement convaincu par cette analyse. Il écrit « A nous de consommer les signes de Pic Adrian en toute liberté, de les assembler sur le même plan dans la continuité d'une portée spatiale, ou de les individualiser à l'extrême dans le fétichisme des hiéroglyphes à usage intime et personnel »⁵. Pierre Restany indique que l'essentiel n'est pas l'impact sensible, réellement musical, des toiles. La musique est plutôt en nous, spectateur. Et en effet, les toiles énigmatiques d'Adrian nous semblent plutôt être un lieu de silence. Rappelons l'emploi de l'adverbe « doucement » dans le vers mis en exergue de cette introduction. Le silence est le sujet de ses poèmes, le dernier vers de celui cité ci-après explique magnifiquement que le silence est la condition même de la peinture.

6. Pic Adrian (1994), op.cit. Page 12.

5. Pic Adrian (1977), op.cit. page 12.

immense silence
la règle de la simultanéité
devient évident
immense silence
l'unité universelle devient sensible⁶

Car c'est bien ce que nous voyons sur la toile, le silence... et c'est peut-être avant tout pour cette raison que sa peinture nous a touchés. Un silence qui ne signifie pas vide glacial mais concentration. Maria Lluïsa Borràs décrit d'ailleurs Pic Adrian comme « le maître du froid dépouillement, forgé dans la chaleur de la pensée »⁷. Adrian est resté en effet concentré sur sa quête, celle d'une création picturale qui s'étend sur plusieurs décennies, et qui s'inscrit dans le labeur modeste et solitaire du geste élémentaire silencieux ; du jeu entre le fixe et l'instable. Avec toujours de l'indécis, de l'instabilité, du précaire, qui sont si précieux dans notre monde d'immédiateté, de jugements définitifs et d'oublis rapides... Le silence qui nous accompagne longtemps après avoir fréquenté les toiles de Pic Adrian et sa peinture exigeante, intellectuelle au meilleur sens du terme, nous fait du bien.

7. Maria Lluïsa Borràs (1994),
"The Complexity of Simplicity",
page 12, Donation Pic Adrian,
IVAM, Valencia, 1997.

Otra vía para arrojar luz sobre el trabajo de Adrian es la música. Él mismo calificó de musical la calidad de su grafismo reducido a lo esencial. Pierre Restany no está del todo convencido por este análisis. Escribe: «Nos corresponde a nosotros consumir los signos de Pic Adrian en completa libertad, ensamblarlos en un mismo plano en la continuidad de un pentagrama espacial, o individualizarlos hasta el extremo en el fetichismo de los jeroglíficos para su uso íntimo y personal».⁵ Pierre Restany indica que lo principal no es el impacto sensible, verdaderamente musical, de las pinturas. La música está más bien en nosotros, en el espectador. Y en efecto, las enigmáticas pinturas de Adrian nos parecen más bien un lugar de silencio. Recordemos el uso de la locución adverbial *poco a poco* en el verso destacado de esta introducción. El silencio es el tema de sus poemas. El último verso del poema que se cita a continuación explica magníficamente que el silencio es la condición misma de la pintura.

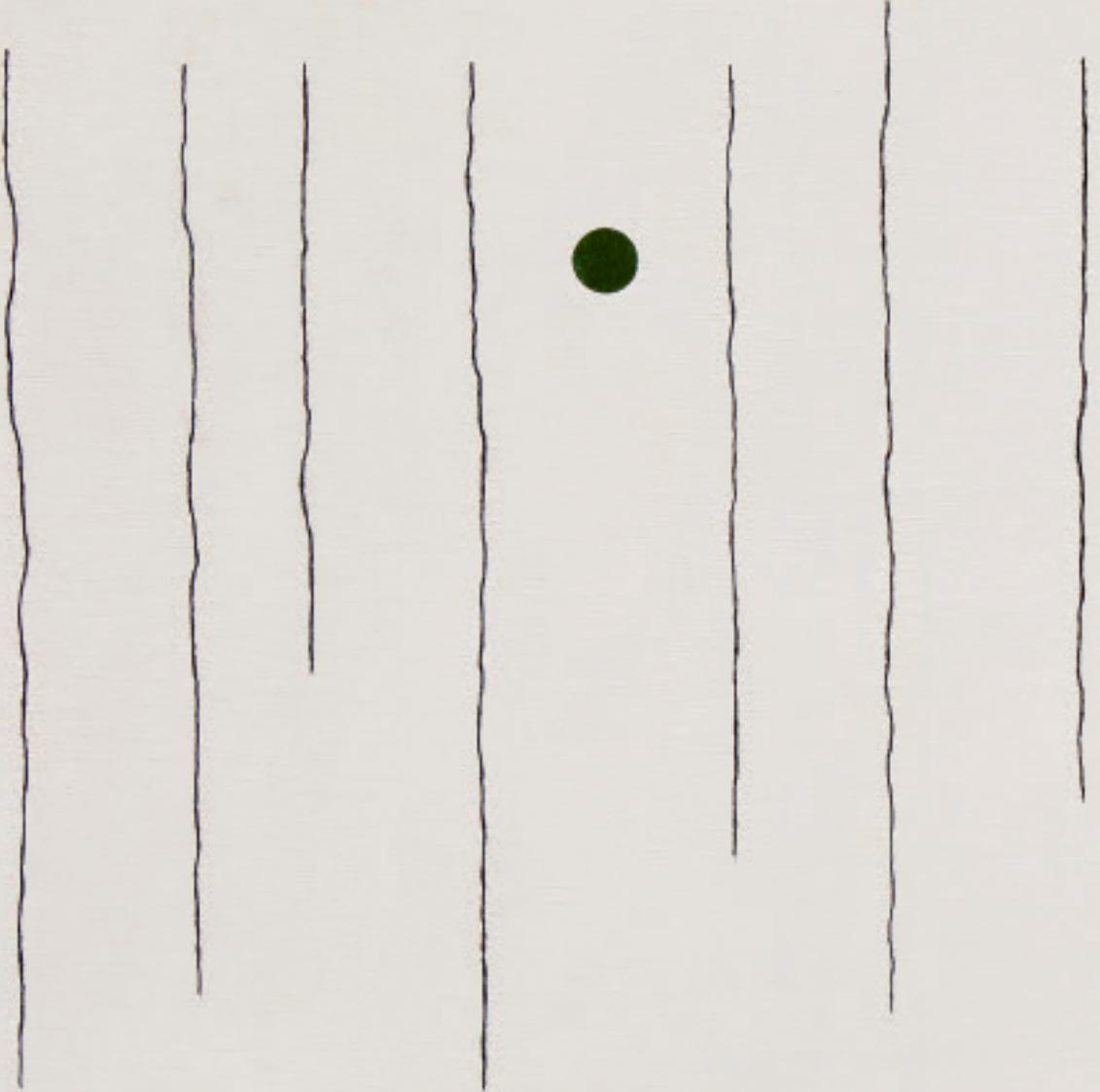
5. Pic Adrian (1977), *op. cit.*, pág. 12.

inmenso silencio
la regla de la simultaneidad
se vuelve evidente
inmenso silencio
la unidad universal se hace perceptible⁶

6. Pic Adrian (1994), *op. cit.*, pág. 12.

Porque eso es lo que vemos en el lienzo, el silencio... y es quizás sobre todo por eso que su pintura nos commueve. Un silencio que no significa vacío glacial sino concentración. Maria Lluïsa Borràs también describió a Pic Adrian como «el maestro de la desnudez fría, forjado al calor del pensamiento».⁷ Adrian se ha mantenido efectivamente centrado en su búsqueda, la de una creación pictórica que se extiende a lo largo de varias décadas, y que forma parte del trabajo modesto y solitario del gesto elemental silencioso; del juego entre lo fijo y lo inestable. En la indecisión, la instabilidad, la precariedad, que son siempre tanpreciados en nuestro mundo de inmediatez, juicios finales y rápidos olvidos... el silencio que nos acompaña mucho después de haber contemplado los lienzos de Pic Adrian, su pintura, exigente e intelectual en el mejor sentido de la palabra, nos hace bien.

7. Maria Lluïsa Borràs (1994), «La complejidad de la sencillez», pág. 12, Donación Pic Adrian, IVAM, Valencia, 1997.





PIC ADRIAN

L'atelier de Pic Adrian se trouvait au dernier étage d'un immeuble. Je me souviens qu'après avoir observé ses œuvres – des tableaux aux dimensions très semblables, peut-être même quasi identiques –, nous sommes sortis sur un grand balcon d'où l'on avait une vue splendide sur les toits en terrasse de Barcelone, qui s'étendaient à l'infini, telle une mer de bâtiments coulant comme la lave d'un volcan. Ce que nous avions vu à l'intérieur n'avait rien à voir avec ce que nous voyions dehors. Mais il s'agissait des créations d'un même esprit, l'esprit humain. La ville tenait compte de l'orographie, des pentes et des plateaux au niveau de la surface. Les tableaux de Pic Adrian, en apparence, ne dépendaient en aucune façon de la réalité extérieure, pas plus qu'ils n'étaient affectés par elle. Les deux réalités étaient des objets conçus par la raison et façonnés par la matière.

Les produits de l'esprit humain requièrent un corps pour devenir perceptibles. Ce qui est pensé mais pas dit n'existe pas. Pour dire quelque chose, à moins d'être doté de pouvoirs surnaturels, il faut l'exprimer au moyen d'un code sonore, visuel ou tactile. À ma connaissance, nul ne sait « écrire » en langue olfactive, bien que l'odorat soit incontestablement un sens permettant d'interpréter des messages. En 1986 ou 1987, lorsque j'ai visité l'atelier de Pic Adrian, j'ignorais que la peinture, l'art, était, entre autres, un système de communication. En réalité, je n'avais pas la moindre idée de ce qu'était ou n'était pas l'art ; je connaissais bien sûr l'existence d'objets produits avec une intention esthétique, mais je ne parvenais pas à saisir l'essence d'une chose aussi évidente qu'historiquement codifiée. Des années plus tard, je découvris des idées d'après lesquelles l'esthétique n'est pas une caractéristique que présentent ou ne présentent pas

El estudio de Pic Adrian estaba en un ático. Recuerdo que después de mirar las obras, cuadros todos de medidas muy parecidas, casi idénticos, quizás, salimos a una terraza desde donde se disfrutaba de una vista de las azoteas de edificios de Barcelona que se iban esparciendo hasta perderse en el horizonte, un mar de construcciones que se derramaba como la lava de un volcán. Lo que habíamos visto dentro y lo que contemplábamos fuera nada tenía que ver, pero era la creación de una misma mente, la humana. La ciudad tenía en cuenta la orografía, las subidas y bajadas en el nivel de la superficie. Los cuadros de Adrian no tenían aparentemente ninguna dependencia ni ninguna afectación de ninguna realidad externa a ellos mismos. Ambas realidades eran objetos racionalmente concebidos y realizados materialmente.

Los productos de la mente humana necesitan de un cuerpo para hacerse perceptibles. Lo que se piensa pero no se dice no existe. Decir algo requiere, a falta de capacidades paranormales, ser expresado en algún código auditivo, visual o táctil. No tengo noticia de que alguien sepa «escribir» en lenguaje olfativo, aunque, a buen seguro, el olfato también interpreta mensajes. En el año 1986 o 1987, cuando visité el estudio de Pic Adrian, yo no sabía que la pintura, el arte, era, entre otras cosas, un sistema de comunicación. De hecho, no creo que tuviera ninguna idea de qué era o no era el arte porque, a pesar de saber de la existencia de objetos producidos con intención estética, no llegaba a captar la esencia de algo tan evidente como históricamente codificado. Años más tarde entraría en contacto con ideas que proponen que la estética no es una característica que tengan o no tengan los objetos o las imágenes, lo que percibimos,

les choses, ce que nous percevons, mais plutôt une dimension de notre comportement. La beauté ou l'horreur, nous les produisons nous-mêmes, et ces termes ne qualifient pas les choses du monde.

Tout ce que je percevais – comme tout un chacun – du monde sensible et de l'activité de l'esprit ou de la conscience était bien sûr lié, mais je ne comprenais pas ce lien. Il n'y a là rien d'étonnant : je considérais les mystères religieux comme une invention vaine, et les mystères du monde matériel étaient pour moi l'aiguillon du développement de la science. Les œuvres de Pic Adrian n'étaient pas un mystère, mais une invitation à interroger et questionner les sens, à y chercher de l'ordre ou des motifs cachés sous leur peau apparente. Je voulais « connaître » le squelette des peintures ; ou plutôt, je voulais savoir si elles avaient une sorte de squelette, c'est-à-dire une signification qui ne saute pas aux yeux.

Bien des années plus tard au musée d'art contemporain de Barcelone, j'ai constaté que le musée détenait des œuvres de Pic Adrian et j'ai pris beaucoup de plaisir à leur donner de la visibilité en les exposant régulièrement. Je m'étais alors habitué aux réalités artistiques : les œuvres, leurs auteurs et les raisons qui permettaient de spéculer sur leur raison d'être. Dans ce contexte, les tableaux de Pic Adrian pouvaient en quelque sorte décanter à côté de ceux de Pablo Palazuelo, de Soledad Sevilla, de Gego ou d'Armando Andrade Tudela. Plus précisément, il s'agissait d'un espace où le geste laissait place à la géométrie, ou plutôt où l'organique venait se greffer au mental.

Les œuvres de Pic Adrian m'évoquent la dépendance du monde matériel à l'égard des opérations intellectuelles qui lui donnent du sens. L'affrontement entre ce que les sens nous disent et le monde des idées est le territoire d'une dichotomie, d'une exclusion millénaire, qui est l'un des piliers de la culture judéo-chrétienne, de la culture occidentale : la séparation entre le sensible et l'intellect, entre le corps et l'âme, entre l'éternel et le temporel. Le rationalisme et l'empirisme sont les deux faces d'une même pièce, que nous retournons en permanence. Les tableaux de Pic Adrian me font clairement penser à l'eschatologie, qui sépare le corps de l'âme, la forme de la matière.

Bien que la phrase « La pittura è una cosa mentale » [la peinture est une chose mentale] soit attribuée à Léonard de Vinci, c'est Pascal Rousseau qui l'a redécouverte dans le cadre de son exposition *Cosa Mentale. Art et télépathie au XX^e siècle*¹, dans laquelle il proposait une lecture de l'art moderne et contemporain, de la fin du XIX^e siècle à nos jours, à travers l'idée de la transmission pure d'idées, sans intermédiaire matériel entre les sujets. Je ne pense pas que l'œuvre de Pic Adrian ait quoi que ce soit à voir avec la télépathie – que cela soit bien clair. Mais je crois qu'il était de ceux qui pensent que l'art existe aussi bien dans notre tête que devant nos yeux : si vous ne l'avez pas dans la tête, il est impossible de le voir, de le percevoir. Dans cette perspective, l'art serait un sismographe de l'activité mentale de la personne qui le produit ou de celle qui le reçoit et en fait l'expérience.

1. Rousseau, P., *Cosa Mentale. Art et télépathie au XX^e siècle*, Centre Pompidou-Metz / Gallimard, 2016.

sino una dimensión de nuestro comportamiento. La belleza o el horror los producimos nosotros y no son adjetivos de las cosas del mundo.

Todo aquello que yo –como cualquiera de nosotros– percibía del mundo sensible y la actividad de la mente, el espíritu o la conciencia tenía, con toda seguridad, una conexión, pero yo no sabía explicarme cuál. No era un misterio: los misterios religiosos los consideraba una invención inútil y los misterios del mundo material los imaginaba como el cebo para el desarrollo de la ciencia. Las obras de Adrian no eran un misterio, sino una invitación a interrogar a los sentidos, a cuestionarlos, y a buscar su orden o su razón escondidos bajo la piel que se percibe. Quería «saber» el esqueleto de las pinturas o, mejor dicho, quería saber si las pinturas tenían algo equivalente a un esqueleto, es decir, un significado no evidente «a primera vista».

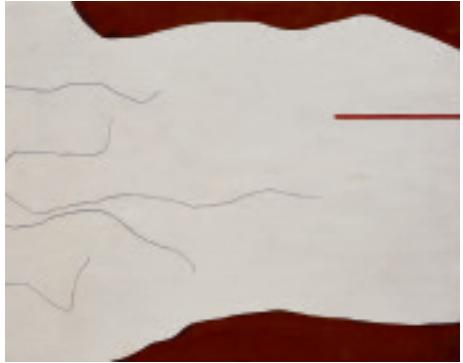
Muchos años después reencontré la obra de Pic Adrian en las colecciones del Museu d'Art Contemporani de Barcelona y disfruté mucho dándoles visibilidad en algunas de las exposiciones de la colección. Entonces ya me había acostumbrado a los hechos del arte: las obras, sus autores y las razones a través de las cuales podía especular sobre su porqué. En aquel contexto, las pinturas de Adrian encontraban un lugar casi por decantación junto a las de Pablo Palazuelo, Soledad Sevilla, Gego o Armando Andrade Tudela, es decir, un espacio donde el gesto dejaba un lugar a la geometría o, mejor dicho, donde lo orgánico se injertaba con lo mental.

Las obras de Pic Adrian me hacen pensar en la dependencia que el mundo material tiene de las operaciones intelectuales que le dan sentido. El enfrentamiento entre lo que los sentidos nos dicen y el mundo de las ideas es el territorio de una dicotomía, de una exclusión milenaria y que se encuentra en la base –es uno de sus pilares– de la cultura judeocristiana, la cultura occidental: la separación entre lo sensible y el intelecto, entre cuerpo y alma, entre lo eterno y lo temporal. Racionalismo y empirismo son las dos caras de una misma moneda, y nosotros le damos la vuelta a la moneda continuamente. Las pinturas de Adrian me hacen pensar directamente en la escatología que separa el cuerpo del alma, la forma de la materia.

Aunque se atribuya a Leonardo da Vinci la frase «La pittura è una cosa mentale», Pascal Rousseau redescubrió esta expresión en su exposición «Cosa Mentale»¹, en la que ofrecía una lectura del arte moderno y contemporáneo, desde finales del siglo xix hasta nuestros días, a través de la idea de la pura transmisión de ideas, sin medio material entre sujetos. No creo que la obra de Adrian tenga nada de telepática, eso que quede muy claro, pero sí creo que Adrian era de aquellos que creían y creen que el arte existe tanto dentro de tu cabeza como delante de tus ojos: si no lo tienes dentro de tu cabeza, no puedes verlo, no puedes percibirlo. El arte sería, en esta acepción un sismógrafo de la actividad mental de quien lo produce o de quien lo recibe y vive su experiencia.

1. Rousseau, P.: *Cosa Mentale. Art et télépathie au XX^e siècle*. Centre Pompidou-Metz / Gallimard, 2016.

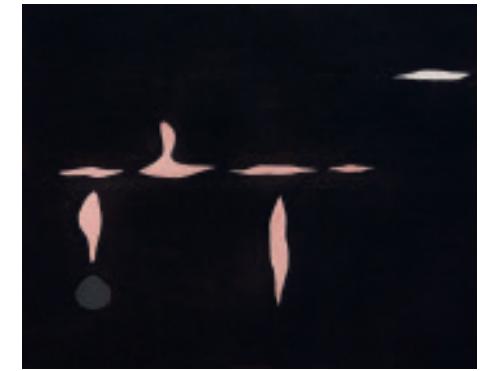
Aujourd’hui, me voici face à la sélection d’œuvres magnifiques réunies dans le cadre de cette exposition. La première chose à s’être activée, c’est la mémoire, le souvenir de cette première – et probablement unique – rencontre avec la personne, avec le corps de l’artiste. Je n’ai pas eu de sentiment d’étrangeté, mais je n’ai pas ressenti de familiarité pour autant. Je continue à me poser des questions comme au premier jour. Cette exposition a un air de retrouvailles avec l’artiste par l’intermédiaire de son œuvre. En étudiant les tableaux, je me rends compte que s’activent des mécanismes que nous avons traditionnellement cultivés en tant qu’outils de connaissance. La description est un des premiers outils dont nous disposons pour rationaliser quelque chose, qu’il s’agisse d’un objet matériel, d’un phénomène naturel, d’une idée ou d’un sentiment. Nous avons un besoin inné de décrire pour expliquer, c'est-à-dire comprendre. La science explique des choses qui doivent dans un premier temps être décrites, et cette convention, cette habitude, nous l'avons transposée aux idées que nous produisons sur les œuvres d'art. La description d'une idée est très semblable à la description de tout autre objet, si ce n'est que les idées n'ont pas de matérialité et, bien qu'elles soient aussi changeantes que des organismes vivants, elles ne peuvent être vues, elles ne sont pas des images.



Sans titre (1962) est composé du déséquilibre entre des formes organiques et une ligne rouge qui semble parfaitement droite, dans la partie droite du tableau. Dans les parties supérieure et inférieure, deux taches sombres définissent un goulot vers lequel semble s'élever une série de fils qui naissent dans la partie gauche du tableau. Mais peut-être sont-ils entraînés par un courant d'eau ou d'un autre liquide qui s'écoule. Très dynamique, la peinture est doublement horizontale ; elle représente le mouvement enfermé dans une géographie qui ne se modifie que par une érosion extrêmement lente. *Sans titre* (1960) fait ressortir sur un fond noir une série de taches verticales et horizontales d'un ton rosé ; bien qu'elles soient clairement organiques et évoquent un liquide vital, elles sont disposées de façon proportionnée par rapport aux côtés de la peinture. On voit aussi une tache du même type mais de couleur blanc cassé, située dans la partie supérieure droite du tableau. Il pourrait s'agir des restes d'un objet géométrique mais vivant, les ombres imprécises d'une grille. Nous retrouvons une composition semblable dans *Sans titre* (1961), qui présente des formes très similaires dans des tons bleuâtres sur un fond gris très clair. *Essor* (1962) semble exempt d'éléments géométriques, mais une série de cercles en relief, tels des boutons, occupe la partie centrale du tableau, en une disposition aléatoire. Un rayon rouge s'écoule à partir d'un point situé à mi-hauteur du tableau, près du bord droit, en s'élargissant à mesure qu'il s'approche du bord inférieur. De même, *Sans titre* (1962) incorpore aussi des cercles en relief et des petites circonférences noires au centre du tableau sur des taches

Hoy me encuentro con la selección de obras magníficas que se reúnen en esta exposición, y lo primero que se ha activado es la memoria, el recuerdo de aquel primer –y probablemente único– encuentro con la persona, con el cuerpo del artista. No he tenido sensación de extrañeza, pero tampoco de familiaridad. Sigo haciéndome preguntas como el primer día. Esta exposición es un reencuentro con el artista a través de su obra. Estudiando los cuadros me doy cuenta de que se activan una serie de mecanismos que hemos cultivado tradicionalmente como instrumentos de conocimiento. La descripción es una de las primeras herramientas que tenemos para racionalizar algo, ya sea un objeto material, un fenómeno natural, una idea o un sentimiento. Tenemos una necesidad innata de describir para explicar, que quiere decir entender. La ciencia explica cosas que se tienen que describir primero, y esta convención o este hábito lo hemos transportado también a las ideas que producimos sobre las obras de arte. Describir una idea es muy similar a describir cualquier otro objeto, excepto por el hecho de que las ideas no tienen materia y, aunque cambien como si fueran organismos vivos, las ideas no se pueden ver, no son imágenes.

Sin título (1962) se compone del desequilibrio entre formas orgánicas y una línea que parece perfectamente recta, roja, a la derecha del cuadro. En las partes superior e inferior, dos manchas oscuras definen un cuello hacia el cual parecen elevarse una serie de hilos que se originan en el lado izquierdo del cuadro. O quizás los arrastra una corriente de agua u otro fluido transparente. La pintura es doblemente horizontal y es de las más dinámicas, representa el movimiento enclaustrado en una geografía que solo cambia por erosión lentísima. *Sin título* (1960) hace destacar, sobre un fondo negro, una serie de manchas verticales y horizontales en un tono rosado que, a pesar de ser claramente orgánicas, como de líquido vital, se ordenan proporcionalmente en relación con los lados de la pintura. Vemos también una mancha similar, pero de un color blanco roto, situada en la parte superior derecha del cuadro. Podrían ser las sombras, los restos de un objeto geométrico pero vivo, las sombras imprecisas de una rejilla. Volvemos a encontrar una composición similar en *Sin título* (1961), con formas muy parecidas en tonos azulados sobre un fondo gris muy claro. *Essor* (1962) parece exento de elementos geométricos, pero una serie de círculos en relieve, como botones, ocupan la parte central de la pintura en una disposición azarosa. Un chorro rojo gotea desde un punto de la mitad vertical del cuadro, cerca del borde derecho, y se hace más ancho al llegar al borde inferior. De forma similar, *Sin título* (1962) también incorpora círculos en relieve y pequeñas circunferencias negras en el centro del cuadro, sobre manchas orgánicas con cuerpos y «colas». Una raya horizontal oscura de pequeñas dimensiones es el único elemento





organiques dotées de corps et de « queues ». Une petite ligne horizontale sombre constitue le seul élément géométrique. Dans les peintures de Pic Adrian, les formes organiques qui semblent être des restes de vie ou des géographies sont souvent prédominantes. *Sans titre* (1961) et *Sans titre* (1962) sont de bons exemples de cela. *Sans titre* (1961) est particulièrement intéressant et surprenant : sur un fond noir, quatre espaces horizontaux sont délimités en marron clair ; à l'intérieur de ces espaces, une série de signes semblent composer un texte en langue inconnue, archaïque, basée sur des points, des traits ondulés ou rectilignes et des croisillons.

Dans cette sélection d'œuvres des années 1960, des lignes ou des fils ondulés, des lignes droites, des lignes qui « tremblent », des points, des demi-cercles, des angles droits, verticaux et horizontaux, des circonférences, des occupations symétriques ou des désordres de la symétrie alternent et se succèdent. Le monde, et en particulier l'Europe, a connu d'énormes bouleversements au cours de cette décennie. Le voyage de l'homme sur la Lune a confirmé la confiance et l'optimisme à l'égard du progrès technique ; Mai 68 a représenté l'éclatement d'une crise culturelle et sociale très profonde et, pendant la Guerre froide, le monde a vécu des épisodes de tension et de risque majeurs. Quant à la peinture de Pic Adrian, elle est demeurée impassible, assujettie à un système précis et dotée d'une grammaire unique.

J'ai fait pour moi-même des descriptions très précises de chaque peinture présentée dans cette exposition et dans le présent ouvrage, comme si chaque tableau était un texte. Je me suis rendu compte que je cherchais dans les phénomènes de la peinture et les paysages – que d'aucuns appellent « monde naturel » – les métaphores avec lesquelles je décris les tableaux de Pic Adrian. On y trouve des références au monde naturel et aux mathématiques, à la géométrie et à l'architecture. Ces descriptions m'ont aidé à les « domestiquer », à les dompter comme s'il se fût agi d'animaux sauvages.

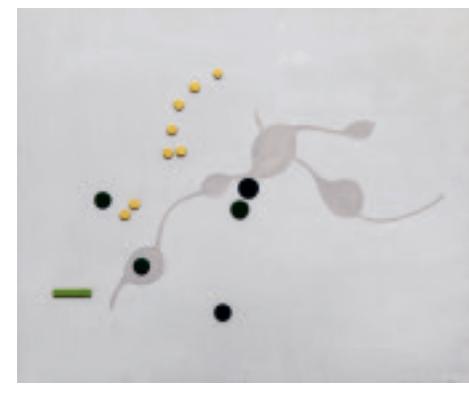
Comment pouvons-nous connaître les œuvres de Pic Adrian ? La connaissance des œuvres d'art est-elle seulement possible ? De nombreuses personnes pensent que non, que nous ne faisons que



geométrico. En las pinturas suelen predominar las formas orgánicas, que parecen signos de vida o representaciones de geografías. *Sin título* (1961) o *Sin título* (1962) son buenos ejemplos de ello. Una obra que destaca, y lo hace de forma sorprendente, es *Sin título* (1961), en la que, sobre un fondo negro, quedan delimitados cuatro espacios horizontales en color marrón claro; en el interior, una serie de caracteres parecen componer un texto en un lenguaje desconocido, arcaico, basado en puntos, rayas onduladas o rectas y aspas.

Líneas o hilos ondulados, líneas rectas, líneas que « tiemblan », puntos, semicírculos, ángulos rectos, verticales y horizontales, circunferencias, ocupaciones simétricas o desórdenes de la simetría se van alternando en esta selección de obras de los años 1960. El mundo –y Europa en particular– vivió transformaciones profundísimas en esa década. La llegada del hombre a la Luna confirmó la confianza en el desarrollo tecnológico y el optimismo en el progreso; el Mayo de 1968 significó el estallido de una crisis cultural y social muy profunda; la guerra fría vivió algunos de los episodios de más tensión y riesgo. Y la pintura de Adrian permanece impasible, sujetada a un sistema preciso y con una gramática única.

He hecho, para mí mismo, descripciones bastante precisas de cada pintura en esta exposición y este volumen, como si cada pintura fuera un texto. Me he dado cuenta de que busco en los fenómenos de la naturaleza y los paisajes aquello que llamamos «mundo natural», las metáforas con las que describo las pinturas de Adrian. Veo referencias al mundo natural y a las matemáticas, la geometría y la arquitectura. Estas descripciones me han ayudado a «domesticarlas», a adiestrarlas como si hubiesen sido animales salvajes.



¿Cómo podemos conocer las obras de Pic Adrian? ¿Es posible el conocimiento de las obras de arte? Muchos piensan que no, que solo producimos opiniones más o menos articuladas sobre el arte, sólo expresamos emociones con más o menos elegancia o precisión, pero que no pueden ser caracterizadas como conocimiento. Sea como fuere, pensemos lo que pensemos, las pinturas de Pic Adrian son un



produire des opinions plus ou moins élaborées sur l'art, exprimer des émotions avec plus ou moins d'élégance et de précision, mais qui ne peuvent pas être considérées comme une connaissance. Quoi qu'il en soit, quoi que nous pensions, les peintures de Pic Adrian illustrent très bien la manière dont l'auteur aussi bien que le spectateur traduisent – chacun à sa façon, à son rythme et dans un sens de circulation ou un autre – l'activité mentale en impressions sensibles, et vice-versa. Un côté de l'équation n'existe pas sans l'autre. Et l'œuvre de Pic Adrian est aussi un excellent exemple d'une peinture, expression du monde sensible, qui veut exprimer dans le même temps l'univers des idées. C'est pour toutes ces raisons que je parle davantage de la question de la connaissance, ou de son impossibilité, que de qualités esthétiques. Pic Adrian est un artiste qui semble consacrer autant d'attention, voire plus, à la connaissance exprimée dans ses nombreux textes, qui forment une riche bibliographie. Au-delà de ses textes et de son usage de la langue comme outil, Adrian a aussi produit un corpus de diagrammes et de graphiques – une « suite », selon ses propres mots – qui, bien qu'issus de l'analyse rationnelle, pourraient être associés à la pensée magique, qui utilise des symboles et avec laquelle les premiers hommes ont commencé à représenter l'immuable dans ce qui change perpétuellement. Dans *L'Entité Art-Actuel (art principe)*², il écrit : « La suite des diagrammes de ces ouvrages, une fois l'exposé théorique achevé, une fois réalisée l'unité, se libère du tissu discursif, la suite dépouillée représentant son unité essentielle. Cette suite qui aboutit à l'art principe constitue elle-même une œuvre d'art principe, la première œuvre d'art principe "consciente", car la première qui surgit dans ce domaine désormais illuminé par sa prise de conscience. Les œuvres d'art principe "virtuelles", en succession, commencent par celle dont l'art principe et sa genèse théorique forment l'objet. »

2. ARTED, Éditions d'Art, Paris, 1976.

tant son unité essentielle. Cette suite qui aboutit à l'art principe constitue elle-même une œuvre d'art principe, la première œuvre d'art principe "consciente", car la première qui surgit dans ce domaine désormais illuminé par sa prise de conscience. Les œuvres d'art principe "virtuelles", en succession, commencent par celle dont l'art principe et sa genèse théorique forment l'objet. »

88

Les peintures d'Adrian matérialisent toutes ces tensions entre l'intellect et les sens au moyen d'éléments qui, métaphoriquement, pourraient exprimer chacun des pôles opposés. Dans chaque peinture ou presque, nous trouvons des éléments géométriques et des éléments organiques. La géométrie, les lignes droites, les angles droits, les proportions dans l'espace, les circonférences... symbolisent, sont des entités mathématiques. Les lignes parfaites et les cercles parfaits n'existent pas dans la réalité, mais nous les visualisons avec l'aide de figures qui s'expliquent par des relations numériques. De la même manière, la musique exprime des relations et des proportions que l'on peut expliquer par des chiffres.



muy buen ejemplo de cómo tanto el autor como el espectador trasladan, cada uno a su manera, a su velocidad y en un sentido u otro de la circulación, la actividad mental en impresiones sensibles, y viceversa. Un lado de la ecuación no existe sin el otro, y la obra de Pic Adrian es también un excelente ejemplo de una pintura, de una expresión del mundo sensible, que quiere ser a la vez expresión del universo de las ideas. Por estas razones hablo más de los problemas del conocimiento, o de su imposibilidad, que de las cualidades estéticas. Adrian es un artista que parece dedicar la misma atención, o más, al conocimiento expresado en sus numerosos textos, que han conformado una densa bibliografía. Más allá de los textos y del uso del lenguaje como instrumento, el artista ha producido también un corpus de diagramas y gráficos, una «suite», como él dice, que, viniendo del análisis racional, podría asociarse al pensamiento mágico que utiliza símbolos y con el que los primeros hombres iniciaron la historia de la representación de lo que permanece en

aquellos que cambia perpetuamente. En «L'Entité Art-Actuel (art principe)²», Adrian escribe: «La serie de los diagramas de estas obras, una vez terminada la exposición teórica, una vez realizada la unidad, se libera del tejido discursivo, puesto que la serie desnuda representa su unidad esencial. Esta serie que da lugar al arte principal constituye ella misma una obra de arte principal "consciente", puesto que es la primera que surge en este ámbito iluminado desde ahora por su toma de conciencia. Las obras de arte principial "virtuales", en sucesión, empiezan por aquella cuyo arte principial y cuya génesis teórica forman el objeto».

2. ARTED, Éditions d'Art, París, 1976.



Las pinturas de Adrian materializan todas esas tensiones entre el intelecto y los sentidos con elementos que, metafóricamente, podrían expresar cada uno de los polos opuestos. Encontramos casi siempre en cada pintura elementos geométricos y elementos orgánicos. La geometría, las líneas rectas, los ángulos rectos, las proporciones en el espacio, las circunferencias... simbolizan, son, entidades matemáticas. Los círculos y las líneas perfectas no existen en la realidad, pero los visualizamos con la ayuda de figuras que se explican a través de relaciones numéricas. Del mismo modo, la música expresa relaciones y proporciones explicables numéricamente, es decir, la música no está hecha por números, pero se puede transcribir a través de relaciones cuantificables. Adrian ha utilizado la metáfora de la música hablando de sus pinturas. Claramente, la visualización de la música, la codificación visual que

89

La musique n'est pas faite de chiffres, bien sûr, mais on peut la comprendre, la transcrire par des relations quantifiables. Il est arrivé à Pic Adrian de recourir à la métaphore de la musique pour parler de ses peintures. De toute évidence, cette visualisation de la musique, cette codification visuelle qu'est la partition, est l'un des territoires dans lesquels les mouvements d'avant-garde sont intervenus et qu'ils ont utilisés pour étendre le vocabulaire de l'art. Les mouvements d'avant-garde de la deuxième moitié du XX^e siècle sont profondément multidisciplinaires ; ils se caractérisent par le passage d'une discipline à une autre, et d'un sens à l'autre – de la musique à la peinture, dans le cas présent. Cela nous permet d'affirmer que l'un des artistes les plus influents du XX^e siècle est John Cage³. À l'inverse, les cas d'influence de la peinture sur la musique sont rares, mais Pic Adrian nous en apporte un exemple parfait⁴.

Je ne pense pas que Pic Adrian ait essayé de quantifier ses peintures, mais il me semble qu'au fil de sa carrière prolifique, il a exploré et vécu une relation qui peut donner tout son sens à une vie d'artiste : celle entre les formes sensibles que nous percevons grâce à nos sens et les entités mentales, dont nous savons qu'elles existent mais que nous ne pouvons communiquer que par le langage.

Pour moi, l'œuvre de Pic Adrian est liée au fracas de deux batailles. D'un côté, il y a la valorisation de l'art abstrait après la Seconde Guerre mondiale. Si l'abstraction nous a paru être le sommet de la

4. Josep Maria Mestres Quadreny, le « père » de la musique expérimentale catalane, compose ses *Variations essentielles* en 1970 à partir de la série *Synchronicité* de Pic Adrian, dont une œuvre est présentée dans l'exposition..

trait après la Seconde Guerre mondiale. Si l'abstraction nous a paru être le sommet de la création artistique, nous devons garder en tête que dès 1927 en URSS, et un peu plus tard en Allemagne – ces deux pays étaient les principales puissances européennes de l'époque –, les gouvernements l'ont combattue. Le régime nazi de Hitler qualifiait l'abstraction d'« art dégénéré », pour mieux promouvoir un art officiel, « authentique » et national, exprimé au moyen de la grammaire de la figuration réaliste. Ses thèmes et ses sujets étaient « héroïques », machistes et militaristes, et rappellent l'esthétique et l'idéologie des super-héros

promus par les bandes-dessinées que nous lisions enfants, et qui nous ennuyent aujourd'hui au cinéma dès la bande-annonce. La seconde bataille dont Pic Adrian contemple le fracas est la domination, dès la fin des années 1950, de l'esthétique gestuelle et matérielle de l'expressionnisme américain et du tachisme européen. En Espagne, l'art informel domine la scène pendant des décennies et, dans ce contexte, la figuration s'immisca dans le pop art qui arrivait des États-Unis et, dans une moindre mesure, de Grande-Bretagne, et rencontrait un grand succès dans toute l'Europe au début des années 1960. Il est remarquable que dans ses analyses théoriques, Pic Adrian place, avec une distance respectueuse, le pop art aux antipodes de l'essentialisme et de l'art principe. Il écrit au début de son manifeste de l'art principe : « L'art de notre temps se polarise sur la dernière étape d'évolution, sur les deux formes de réalisme total : l'essentialisme et le pop art. Le premier est pur, métaphysique, c'est un art

3. Voir par exemple le catalogue de l'exposition *L'anarchie du silence. John Cage et l'art expérimental*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2010.

entendemos como partitura, es uno de los territorios donde las vanguardias también han intervenido y han ensanchado el vocabulario del arte. Las vanguardias de la segunda mitad del siglo xx son profundamente multidisciplinarias, y el tránsito de una disciplina a otra y de un sentido a otro –de la música a la pintura, en este caso– nos permite decir que uno de los artistas más influyentes del siglo xx ha sido John Cage.³ Del tránsito en sentido contrario, de la influencia de la pintura en la música, no abundan los ejemplos, pero Adrian nos proporciona uno perfecto.⁴

No creo que Adrian intentase cuantificar sus pinturas, pero sí me parece que a lo largo de su prolífica carrera ensayó, experimentó, una relación que bien vale una vida de artista: la de las formas sensibles que percibimos a través de los sentidos y las entidades mentales, que sabemos que existen, pero que solo podemos comunicar a través de los lenguajes.

Veo la obra de Pic Adrian en relación con el fragor de dos batallas. Por un lado, está la valoración del arte abstracto tras la Segunda Gran Guerra. Aunque la abstracción nos haya parecido la cúspide del valor de la creación artística, hay que recordar que desde 1927, en la URSS, y algo más tarde en Alemania, principales potencias de

la Europa del momento, los gobernantes denuncian la abstracción –en Alemania, el régimen nazi de Hitler la llama «arte degenerado»– y promueven un arte oficial, «auténtico» y nacional que se expresa con la gramática de la figuración realista, con un tratamiento de temas y sujetos «heroicos», machistas y militaristas que recuerda a la estética y la ideología de los superhéroes promovidos por los cómics que leímos de niños y que ahora nos aburre ver anunciados en el cine. Adrian contempla el fragor de una segunda batalla: el dominio que, desde finales de la década de 1950, tiene la estética gestual, matérica, del expresionismo americano y el tachismo en Europa. El

informalismo domina la escena española durante décadas, y en ese escenario la figuración tiene un papel afluente al arte pop que llega de los Estados Unidos y, en menor medida, de la escena británica, con gran éxito en toda Europa a principios de la década de 1960. Me ha llamado la atención que Adrian sitúa, con respetuosa distancia, el arte pop en las antípodas del esencialismo y el arte principal en sus análisis teóricos. Adrian escribe al inicio del *Manifiesto del arte principal*: «El arte de nuestro tiempo se polariza en la etapa final de evolución, en las dos formas de Realismo total: el Esencialismo y el Pop. El primero es puro, metafísico, un arte de la “meditación”, el segundo es superficial, popular, un arte de “participación”. [...] En el Esencialismo es su forma al nivel de los Principios; en el Pop la forma final

de la "méditation" ; le deuxième est superficiel, populaire, c'est un art de la "participation".
[...] Dans l'essentialisme, sa forme est au niveau des principes ; dans le pop art, la forme finale se manifeste par un élargissement que j'appellerais pop art généralisé, qui comprend aussi les formes de l'hyperréalisme, les tentatives du happening à grande échelle et les manifestations dans le cadre desquelles l'art débouche sur la sociologie...⁵ ».

À Düsseldorf et à Milan, de jeunes artistes de la fin des années 1950 proposent fiévreusement un art nouveau qui rejette l'expressionnisme et la gestualité, et qui s'éloigne de l'idée que l'artiste serait un génie privilégié, supérieur au reste de la société. Inspirés par l'œuvre et les idées de Lucio Fontana, que Pic Adrian aussi suit avec intérêt, ils envisagent d'autres façons de faire de l'art. Ils défendent la peinture monochrome, voire sans couleur, peignent avec du feu, utilisent la lumière comme matériau et veulent faire vibrer la peinture. De ces idées naîtront l'art cinétique et les différentes expressions de l'art géométrique, après Mondrian ou Malevitch. Les idées de ce nouvel art ne prennent pas dans le contexte ibérique. Pic Adrian, dans la peinture duquel nous trouvons du « tremblement » plutôt que de la « vibration » et qui s'approche sensuellement de la monochromie, essaie de transformer ses analyses sur l'art en un « isme » ; pourtant, son œuvre est trop rationnelle pour être expressionniste et trop organique pour être géométrique. Comme celle des artistes de l'entourage du groupe ZERO, l'œuvre de Pic Adrian « flotte » dans des limbes esthétiques encadrés par l'expressionnisme et le pop art d'un côté, et les pratiques expérimentales de l'autre.

Le vieux continent est sorti de la Seconde Guerre mondiale meurtri, matériellement mais surtout moralement. Préambule d'une période de Guerre froide qui allait se déplacer de l'Europe centrale à l'Asie, la période d'après-guerre européenne vit un basculement : le cœur du monde artistique passa de l'Ancien Monde au Nouveau Monde, de Paris à New York, comme l'a analysé Serge Guilbaut. Nous savons aujourd'hui que la géographie de l'art, de la créativité et de l'élaboration de messages et de précieux discours pour le monde n'est pas l'apanage du binôme Europe centrale – Côte Est des États-Unis. Mais il s'agit là d'une idée très récente, née à la fin du XX^e siècle. Pic Adrian, qui s'est installé à Barcelone en 1953, considérait toujours Paris comme la capitale culturelle de l'art. Son esprit cosmopolite faisait de

lui un observateur attentif des expressions venues de l'autre côté de l'Atlantique. Ses conceptions théoriques et critiques démontrent une connaissance pointue des innovations et des débats artistiques de son temps, ainsi qu'une capacité presque œcuménique⁶ à réunir les différentes tendances de l'art que le temps fit s'affronter. C'est probablement pour cela qu'il considère l'essentialisme comme une conclusion d'une histoire de l'art téléologique, qui possède un objectif concret.

38
6. Pic Adrian, qui était juif, aurait utilisé un autre concept, ou en tout cas un concept dépourvu de connotation religieuse.

5. Adrian, P., *Manifiesto del Arte Principal*, 1973.

se manifiesta por un ensanchamiento que llamaría Pop generalizado, el cual incluye también las formas de hiperrealismo, los ensayos del *happening* a gran escala y las manifestaciones en las cuales el arte desemboca en la sociología...».⁵

5. Adrian, P.: *Manifiesto del arte principal*, 1973.

En Düsseldorf y en Milán, jóvenes artistas a finales de los años 1950 se plantearon la emergencia de un nuevo arte que rechazaba el expresionismo y la gestualidad y que se alejaba de la idea de que el artista es un genio privilegiado y superior al resto de la sociedad. Inspirados por la obra y las ideas de Lucio Fontana, a quien Adrian también sigue con interés, propusieron otras formas de hacer arte. Defendieron la pintura monocroma o incluso sin color, pintaban con fuego, utilizaron la luz como material y quisieron que la pintura vibrase. A partir de esas ideas evolucionarán el arte cinético y las diferentes expresiones del arte geométrico después de Mondrian o Malévich. Las ideas del nuevo arte no impregnán, sin embargo, el contexto ibérico. A pesar de que Adrian, en cuya pintura encontramos «temblor» en lugar de vibración, se acerca sensualmente a la monocromía y prueba a transformar sus análisis sobre el arte en un «ismo», es demasiado racional para ser expresionista y su obra es demasiado orgánica para ser geométrica. Como en el caso de los artistas en torno al grupo Zero, la obra de Adrian «flota» en un limbo estético, enmarcado por el expresionismo y el pop, por un lado, y las prácticas experimentales, por otro.

El viejo continente sale de la Segunda Gran Guerra herido materialmente, pero sobre todo moralmente. Preámbulo de un periodo de guerra fría que se desplazará de Europa central a Asia, la posguerra europea significa el basculamiento de la capitalidad artística del viejo al nuevo continente, en palabras de Serge Guilbaut, de París a Nueva York. Hoy sabemos que la geografía del arte, de la creatividad y de la elaboración de mensajes y discursos valiosos en el mundo no se centra exclusivamente en el binomio Europa central - costa este de los Estados Unidos, pero esta es una idea muy reciente, que no hemos tenido en cuenta hasta la última década del siglo xx. Adrian, que establece su residencia en Barcelona en 1953, mantiene París como capital cultural del arte. Su espíritu cosmopolita hace que sea un seguidor atento de los desarrollos que vienen también del otro lado del Atlántico. Sus elaboraciones teóricas y críticas no solo demuestran un conocimiento detallado de las innovaciones y los debates del arte de su

tiempo, sino así mismo una capacidad muy grande, casi ecuménica,⁶ para volver a unir las diferentes tendencias del arte que el tiempo ha ido enfrentando entre sí. Probablemente por eso también propone el esencialismo como conclusión de una historia del arte teleológica, que tiene un propósito concreto.

6. Adrian, que era judío, habría utilizado otro término, o al menos un término que no estuviera teñido de religión.

Pierre Restany, qui est d'après moi le meilleur exégète de l'œuvre du peintre roumano-catalan, nous dit que l'une des principales caractéristiques de cette œuvre est de demeurer inaltérée au fil des années : « Le code est né chez Adrian avec la conscience du langage dans la deuxième moitié des années 50, avec l'abandon définitif de la figuration. Chose remarquable, on ne note dans son œuvre depuis près de vingt ans aucune évolution, aucun passage⁷. »

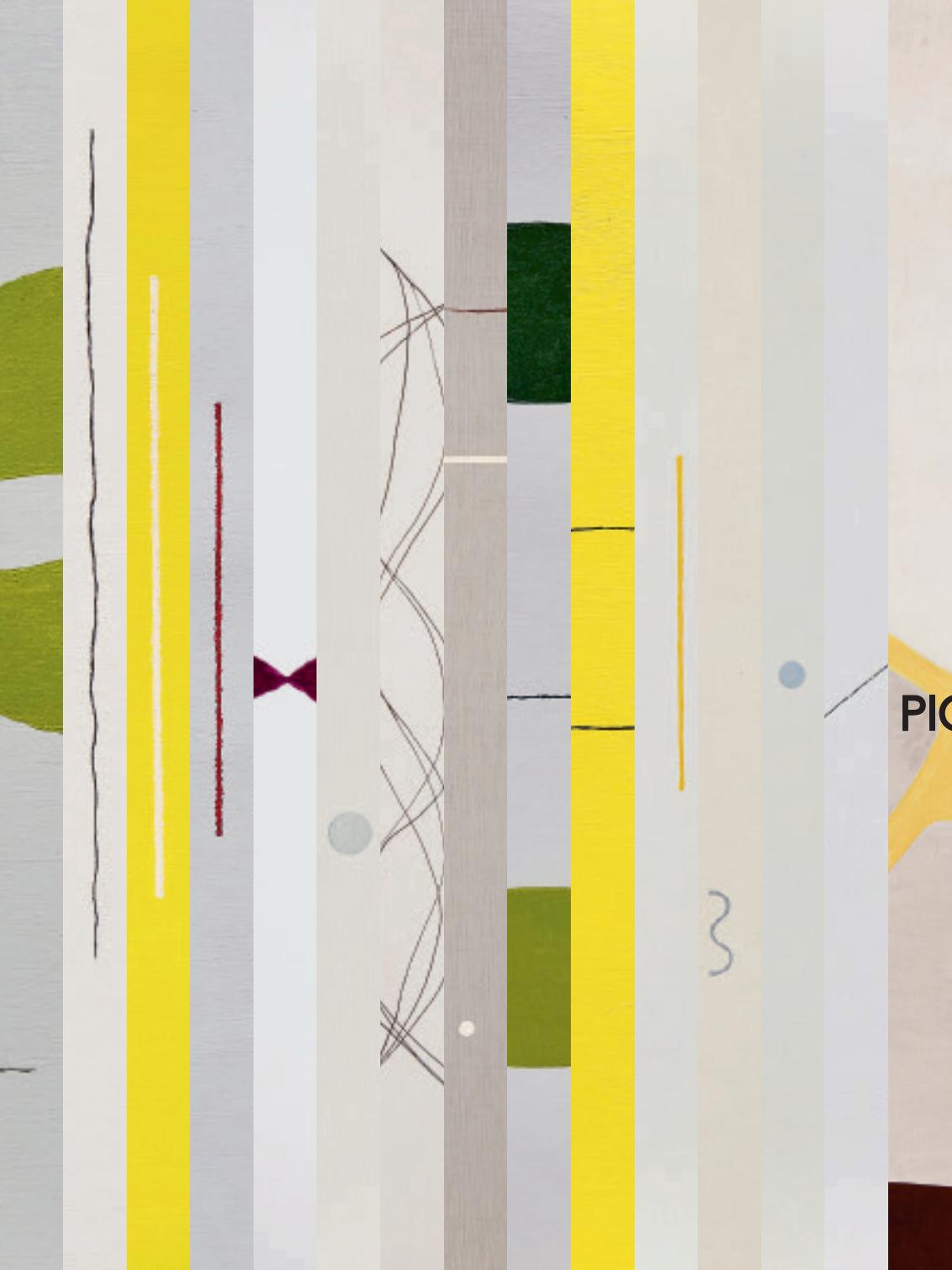
Pic Adrian nous invite à penser que son œuvre clôt une période historique. J'imagine que l'œuvre a toujours existé et qu'il n'a fait que lui ajouter de la matière pour que nous puissions en voir la forme.

7. Restany, P., *Pic Adrian*, Le Musée de Poche, Paris, 1977, p. 8.

De la obra de Adrian, Pierre Restany, en mi opinión el mejor exégeta de la obra del pintor rumanocatalán, nos dice que uno de sus rasgos definitorios es que permanece inalterada a lo largo de los años: «El código nace en Adrian con la conciencia del lenguaje en la segunda mitad de los años 1950, con el abandono definitivo de la figuración. Es destacable que en su obra no se note ninguna evolución, ningún tránsito, desde hace casi veinte años».⁷

Pic Adrian nos invita a pensar que su obra concluye, cierra, un periodo histórico. Yo imagino que la obra siempre ha existido y que Adrian solo le añadió materia para que pudiéramos ver su forma.



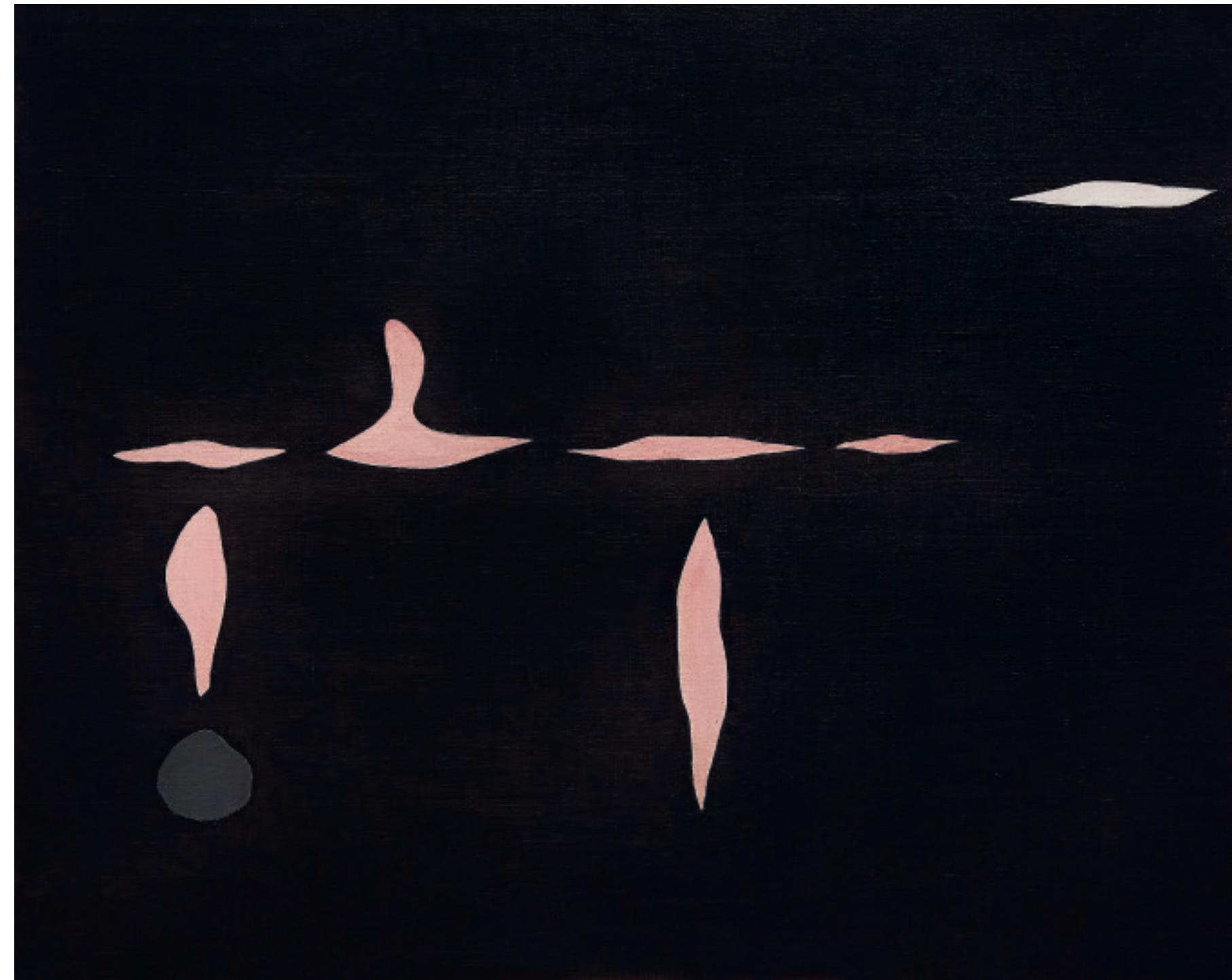


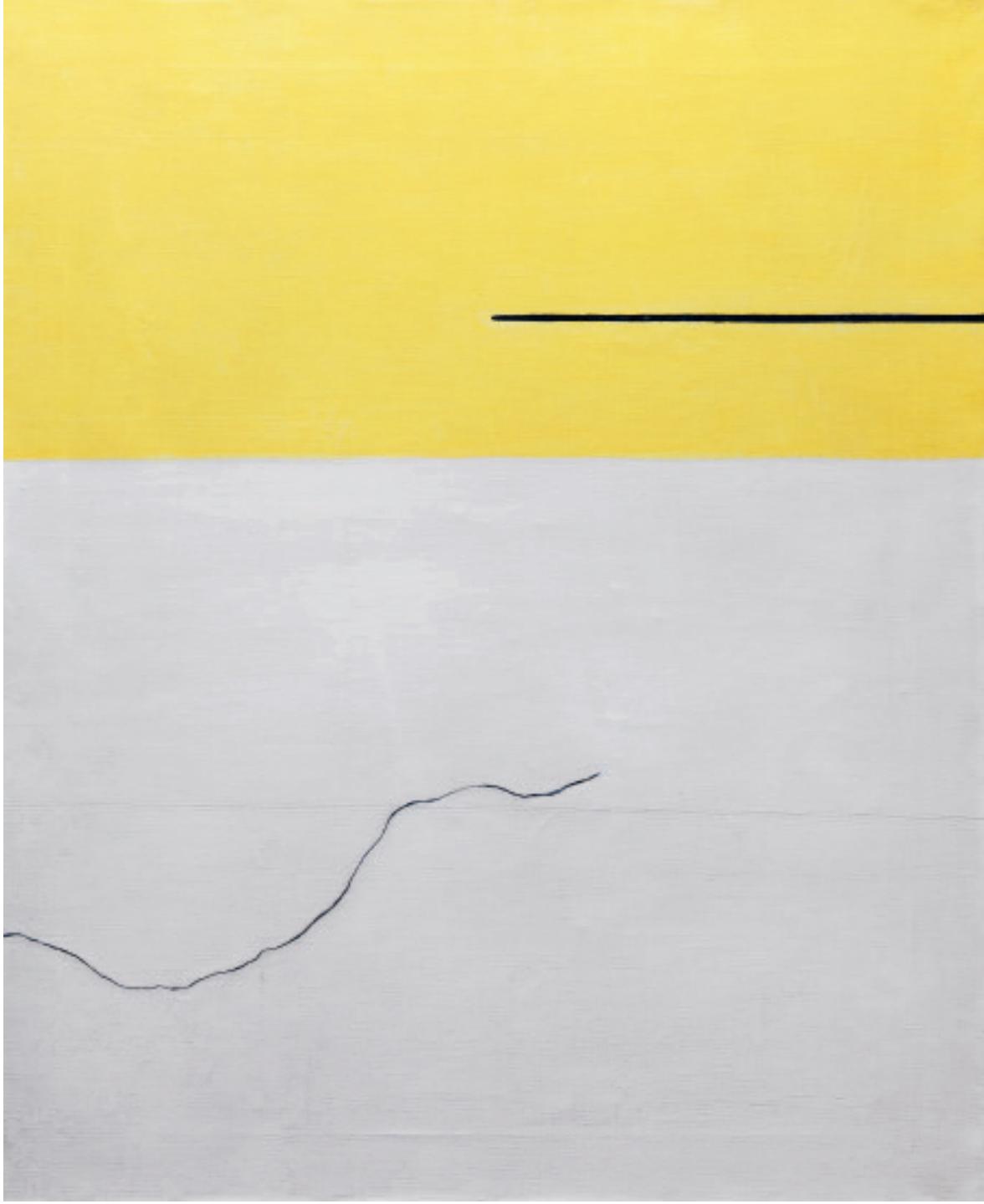
MAIS LE CHAOS DOUCEMENT SE STRUCTURE
BUT CHAOS GENTLY STRUCTURES ITSELF

PIC ADRIAN

Sans titre, 1960
Acrylique sur toile
65 x 81 cm
Signé et daté au dos « Adrian 960 »

Sin título, 1960
Acrílico sobre tela
65 x 81 cm
Firmado y fechado al dorso "Adrian 960"





Genèse, 1961
Acrylique sur toile
72,5 x 59,5 cm

Signé, daté et titré au dos « Adrian 961 » « GENÈSE »

Genèse, 1961
Acrílico sobre tela
72,5 x 59,5 cm

Firmado, fechado y titulado al dorso "Adrian 961" "GENÈSE"

***Sans titre*, 1961**

Technique mixte et acrylique sur toile

81 x 65 cm

Signé et daté au dos « Adrian 61 »

***Sin título*, 1961**

Técnica mixta y acrílico sobre tela

81 x 65 cm

Firmado y fechado al dorso "Adrian 61"



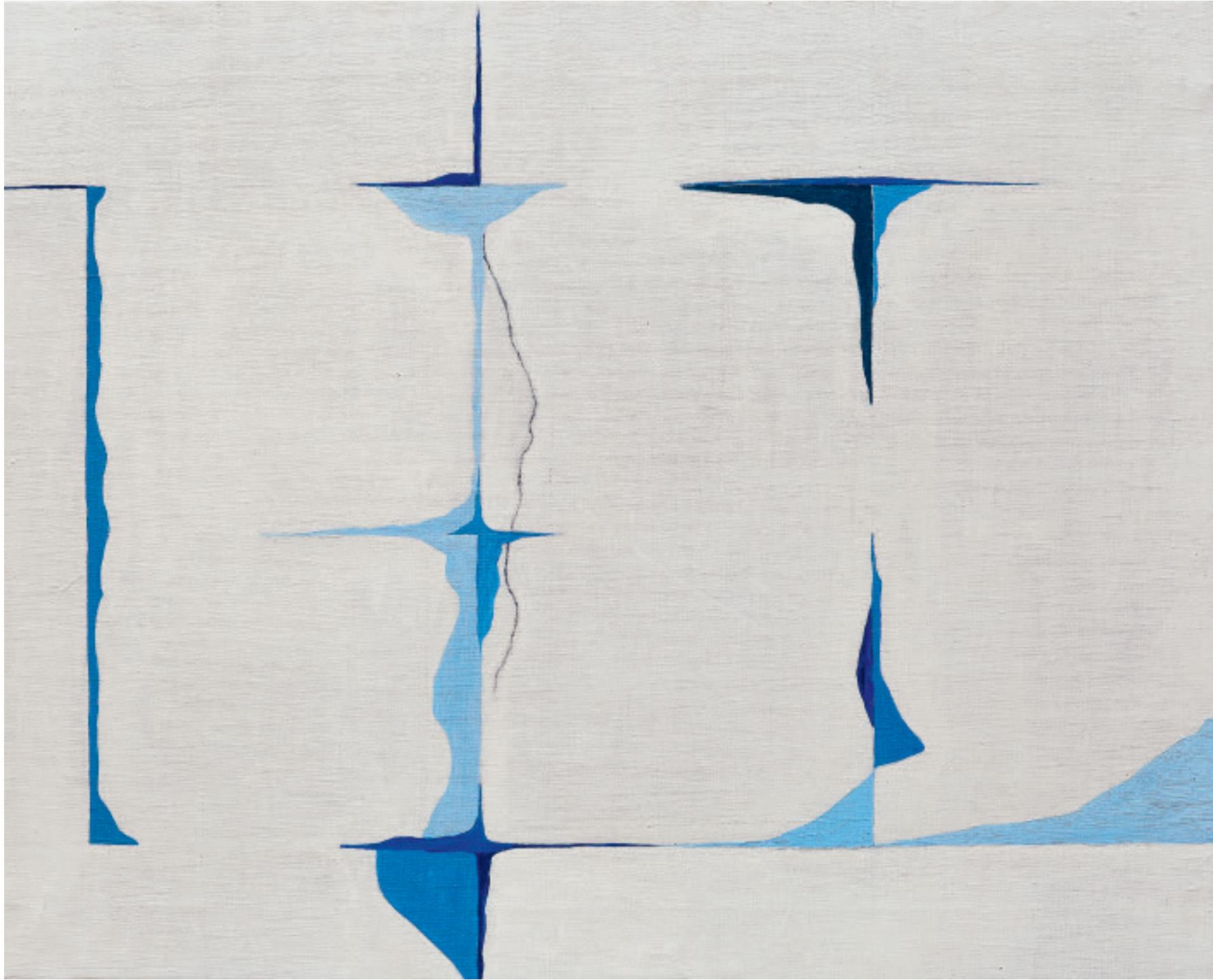


Sans titre, 1961
Acrylique sur toile
71,5 x 58,5 cm
Signé et daté au dos « Adrian 961 »

Sin título, 1961
Acrílico sobre tela
71.5 x 58.5 cm
Firmado y fechado al dorso "Adrian 961"

Sans titre, 1961
Acrylique sur toile
63 x 79 cm
Signé et daté au dos « Adrian 961 »

Sin título, 1961
Acrílico sobre tela
63 x 79 cm
Firmado y fechado al dorso "Adrian 961"





Essor, 1962

Technique mixte et acrylique sur toile

72,5 x 59,5 cm

Signé, daté et titré au dos « Adrian 962 » « Essor »

Essor, 1962

Técnica mixta y acrílico sobre tela

72,5 x 59,5 cm

Firmado, fechado y titulado al dorso "Adrian 962" "Essor"

Sans titre, 1962

Technique mixte et acrylique sur toile

60 x 73 cm

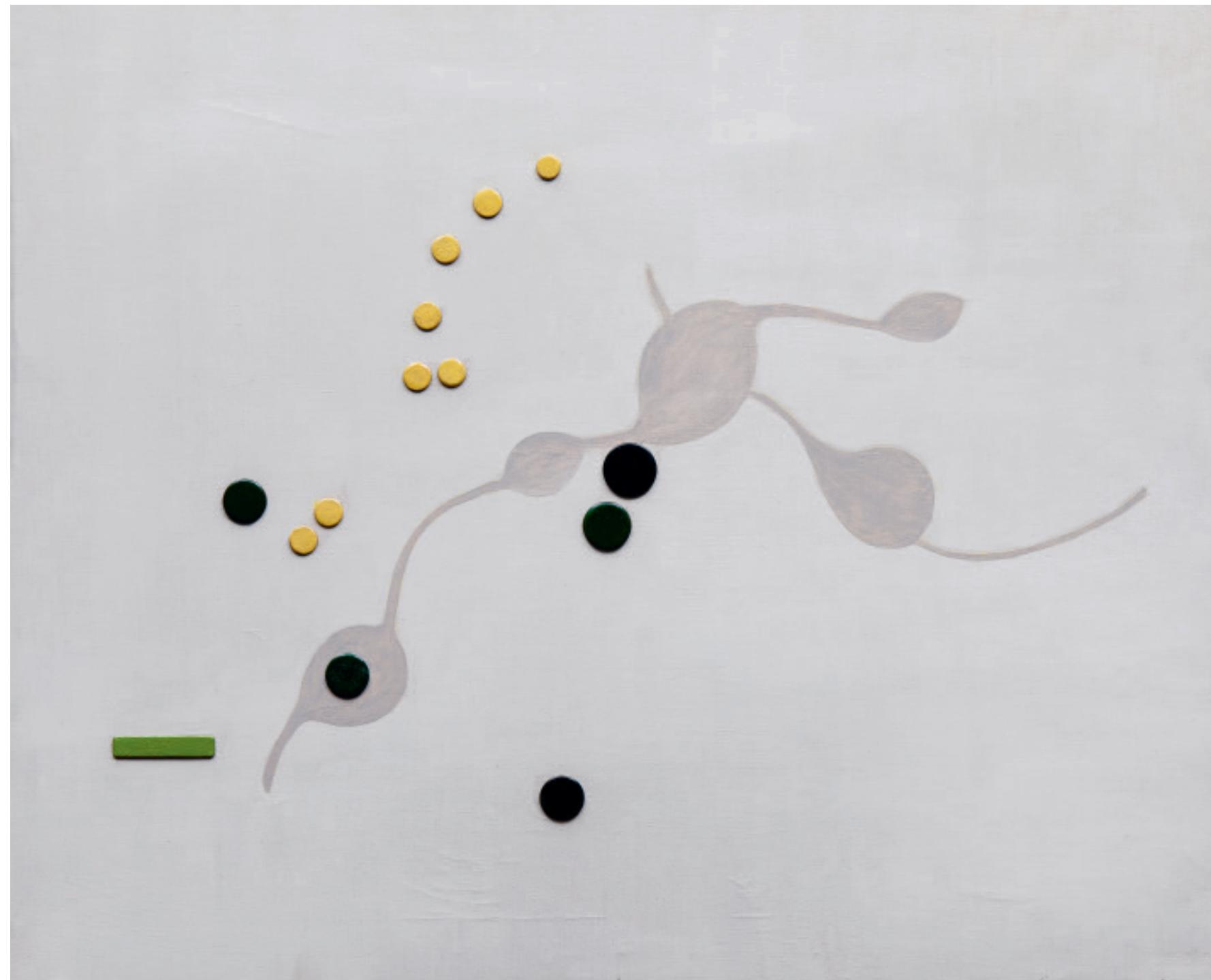
Signé et daté deux fois au dos « Adrian 962 » « Adrian 62 »

Sin título, 1962

Técnica mixta y acrílico sobre tela

60 x 73 cm

Firmado y fechado dos veces al dorso "Adrian 962" "Adrian 62"





Sans titre, 1962
Acrylique sur toile
81 x 65 cm

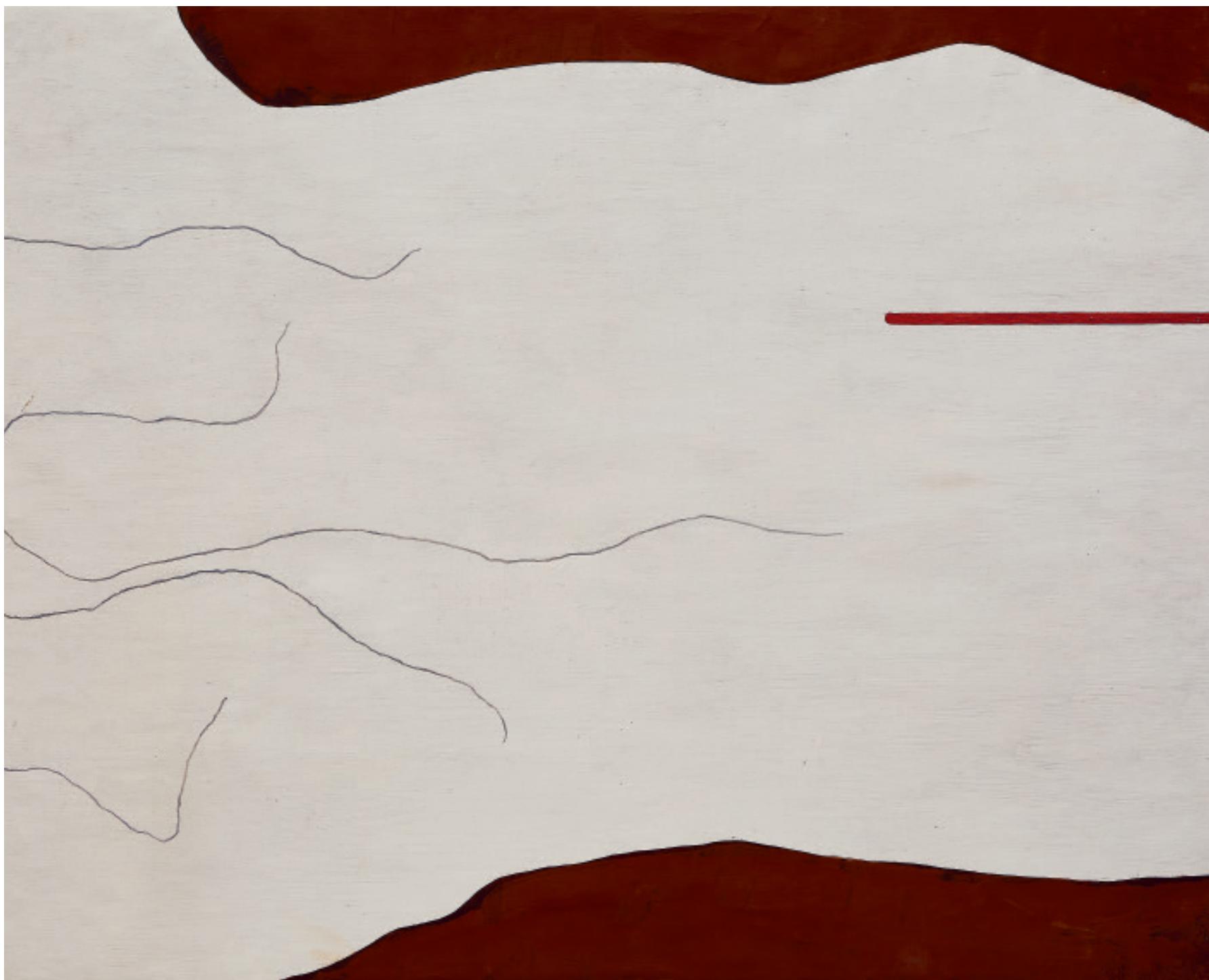
Signé et daté au dos « Adrian 62 »
Inscription au dos : « A Pierre Restany avec mon admiration pour ce qu'il a fait pour l'art / Pic Adrian / Paris février 72 »

Sin título, 1962
Acrílico sobre lienzo
81 x 65 cm

Firmado y fechado al dorso "Adrian 62"
Inscrito en el dorso: "A Pierre Restany con mi admiración por lo que ha hecho por el arte / Pic Adrian / París febrero 72"

Sans titre, 1962
Acrylique sur toile
64 x 80 cm
Signé et daté au dos « Adrian 62 »

Sin título, 1962
Acrílico sobre tela
64 x 80 cm
Firmado y fechado al dorso "Adrian 62"





Sans titre, 1962
Technique mixte et acrylique sur toile
65 x 81 cm
Signé et daté au dos « Adrian 62 »

Sin título, 1962
Técnica mixta y acrílico sobre tela
65 x 81 cm
Firmado y fechado al dorso "Adrian 62"

Sans titre, 1962

Technique mixte et acrylique sur toile

65 x 81 cm

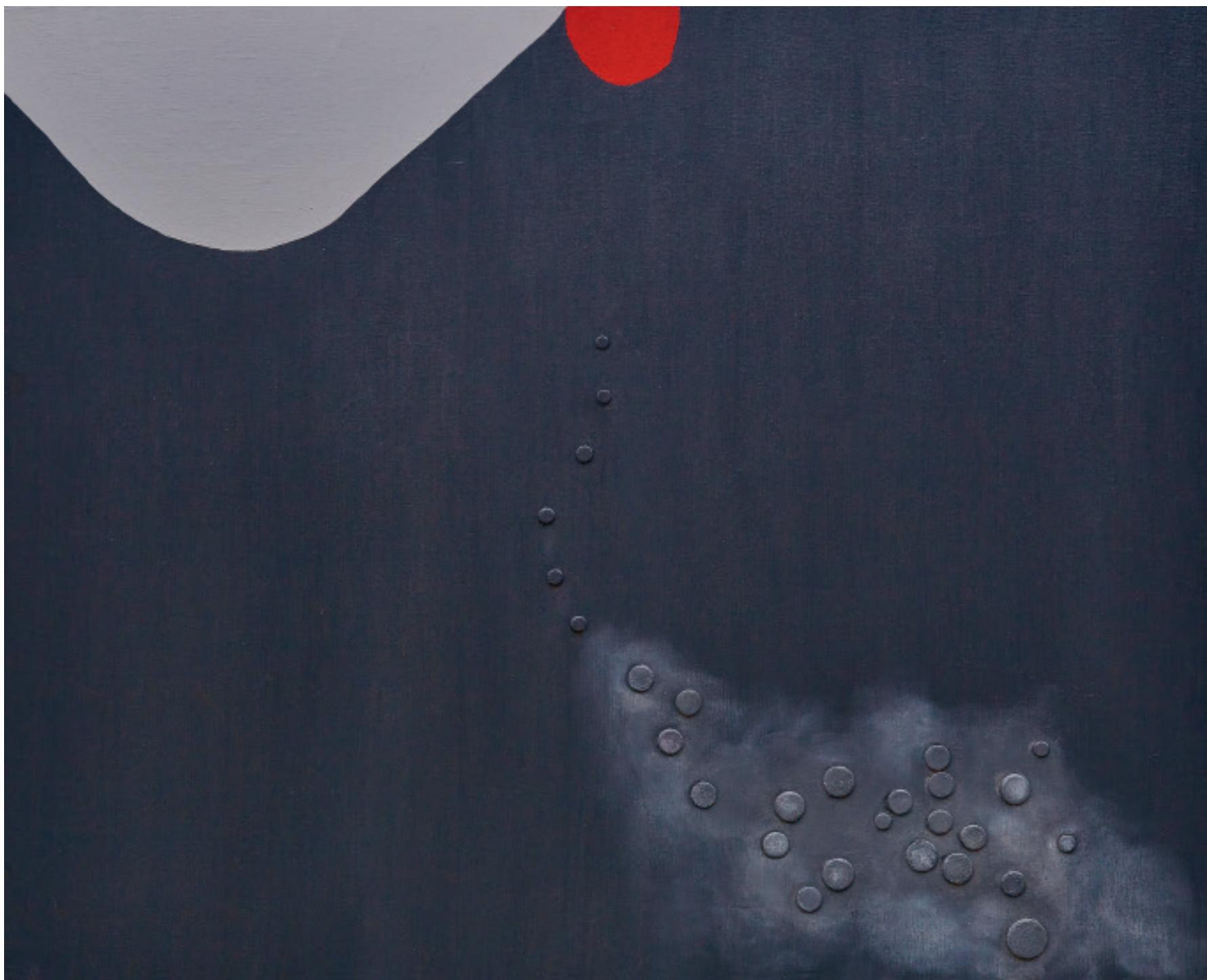
Signé et daté au dos « Adrian 962 »

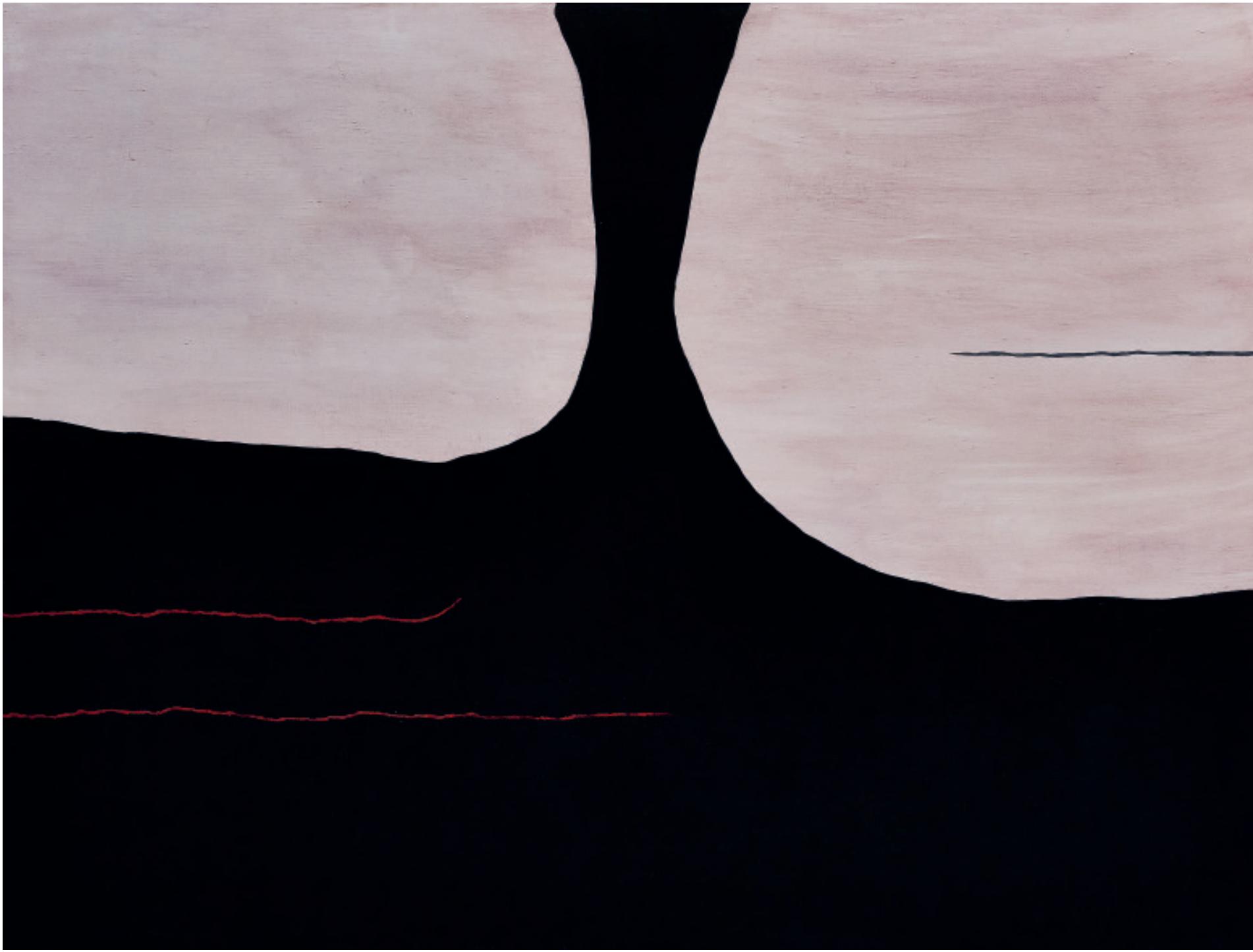
Sin título, 1962

Técnica mixta y acrílico sobre tela

65 x 81 cm

Firmado y fechado al dorso "Adrian 962"





Sans titre, 1964
Acrylique sur toile
97 x 130 cm

Signé et daté au dos « Adrian 64 »

Sin título, 1964
Acrílico sobre tela
97 x 130 cm

Firmado y fechado al dorso "Adrian 64"

Sans titre, 1964
Acrylique sur toile
97 x 130 cm
Signé et daté au dos « Adrian 64 »

Sin título, 1964
Acrílico sobre tela
97 x 130 cm
Firmado y fechado al dorso "Adrian 64"

64





Sans titre, 1965
Acrylique sur toile
130 x 97 cm

Signé et daté au dos « Adrian 65 »

Sin título, 1965
Acrílico sobre tela
130 x 97 cm

Firmado y fechado al dorso "Adrian 65"



Hommage à Moïse de Léon, 1966-1972
Acrylique sur toile
81 x 116 cm

Signé, daté et titré au dos « Adrian 66-72 » « Hommage à Moïse de Léon »

Hommage à Moïse de Léon, 1966-1972
Acrílico sobre tela
81 x 116 cm

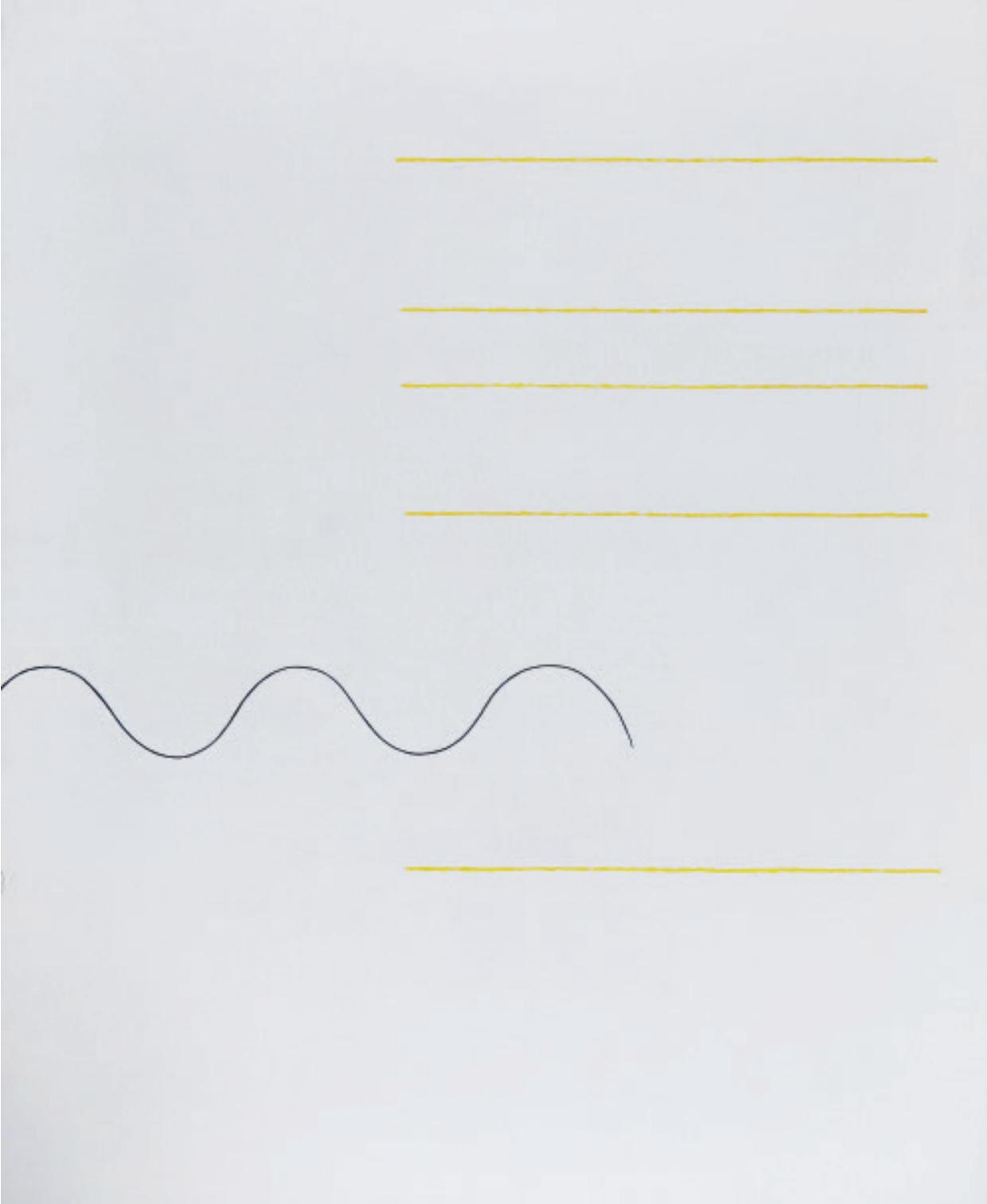
Firmado, fechado y titulado al dorso "Adrian 66-72" "Hommage à Moïse de Léon"

Principio, 1966

Acrylique sur toile
96 x 78,5 cm

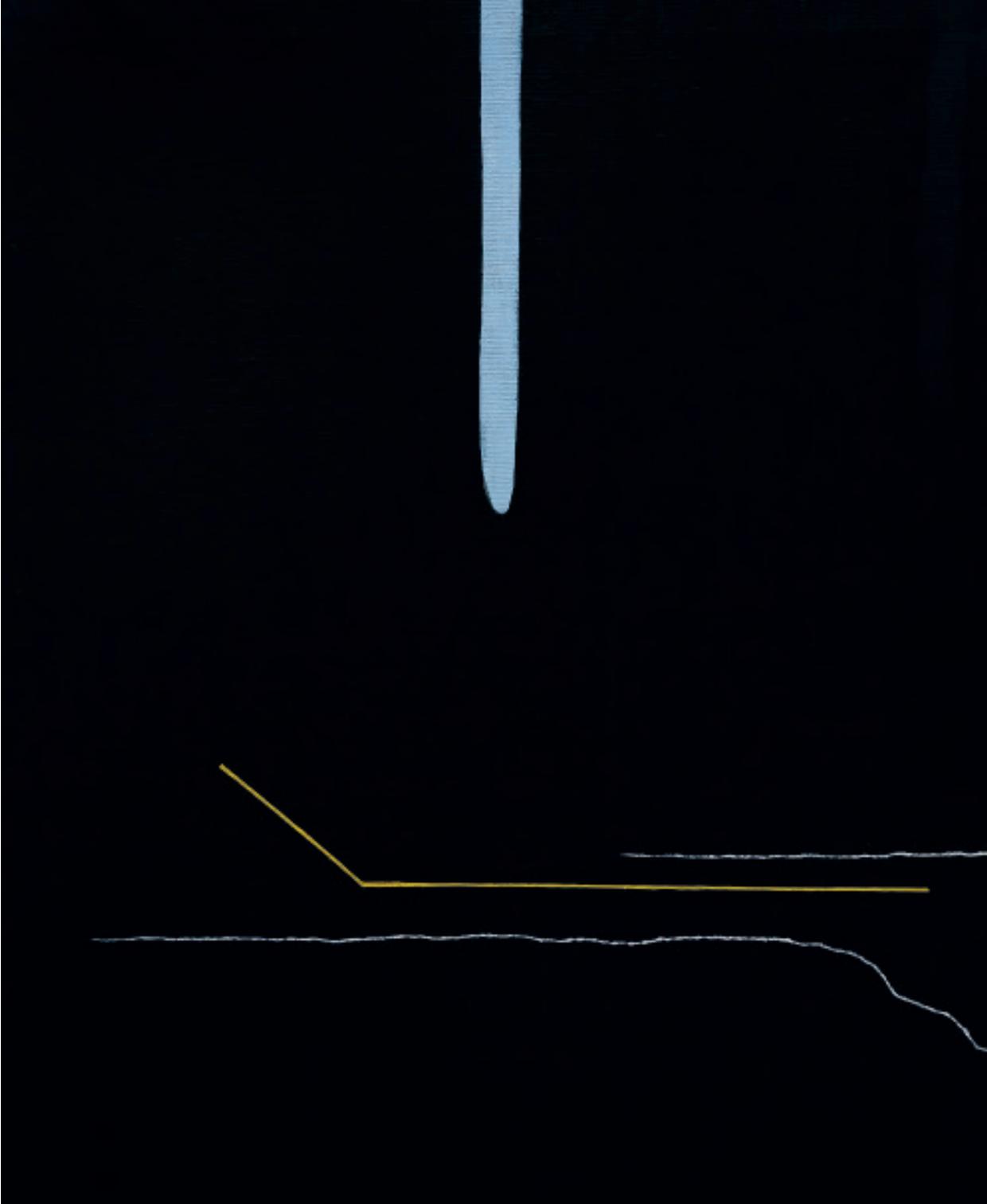
Signé, daté et titré au dos « Adrian 66 » « Principio »

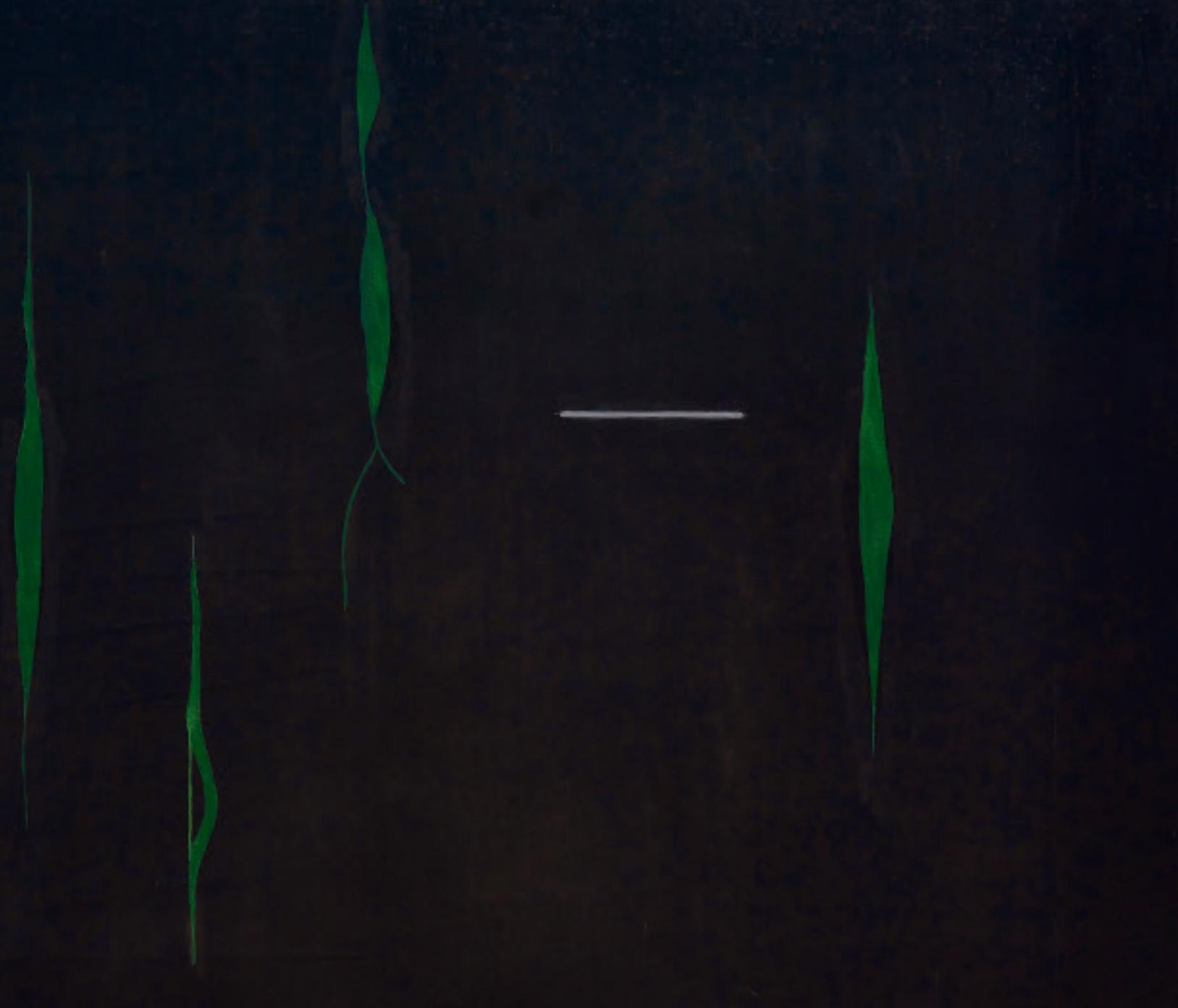
Principio, 1966
Acrílico sobre tela
96 x 78,5 cm
Firmado, fechado y titulado al dorso “Adrian 66” “Principio”



Sans titre, 1966
Acrylique sur toile
100 x 81 cm
Signé et daté au dos « Adrian 66 »

Sin título, 1966
Acrílico sobre tela
100 x 81 cm
Firmado y fechado al dorso "Adrian 66"





Sans titre, 1966
Acrylique sur toile
97 x 129,5 cm

Signé et daté au dos « Adrian 66 »

Sin título, 1966
Acrílico sobre tela
97 x 129.5 cm

Firmado y fechado al dorso "Adrian 66"

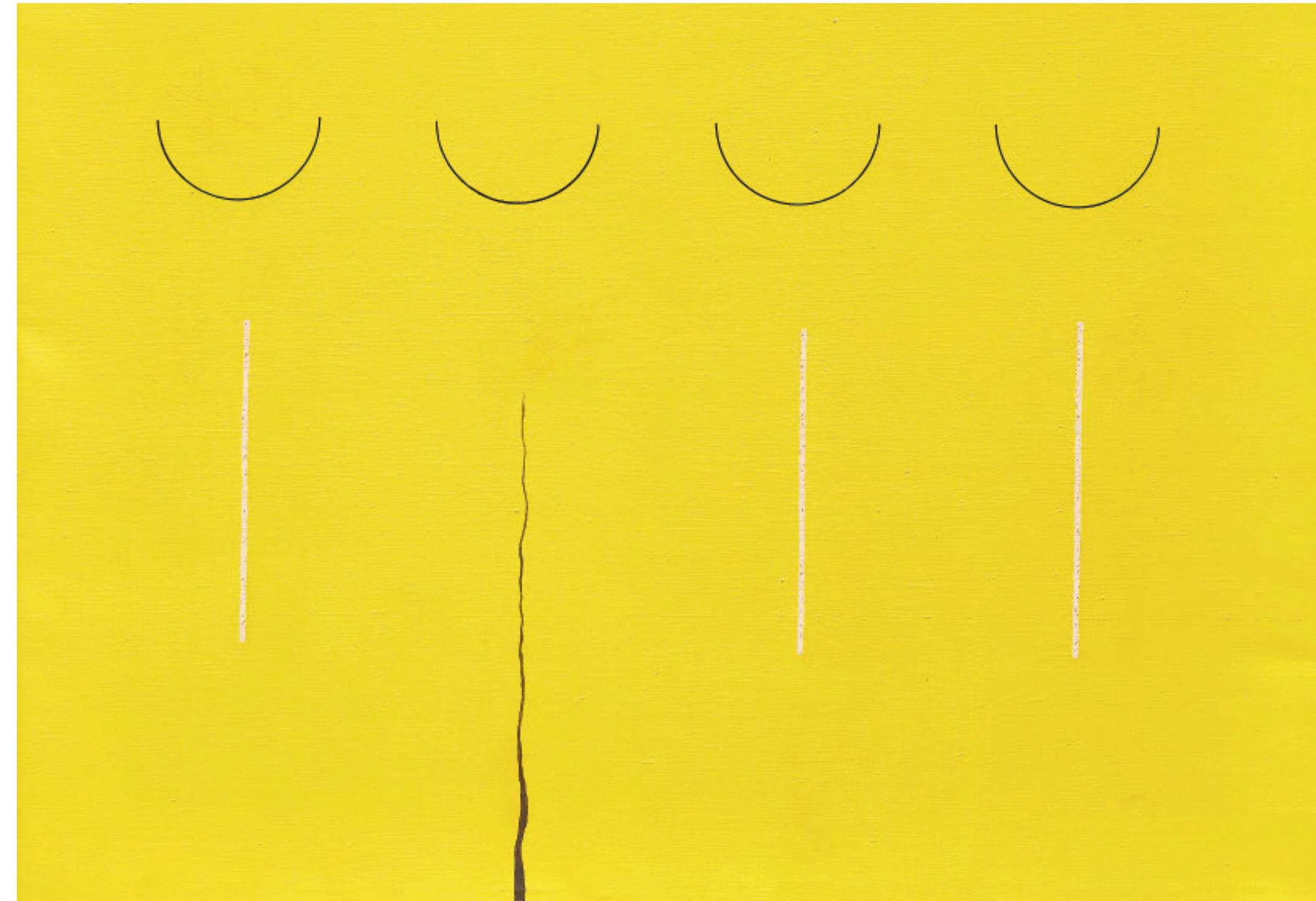
Sans titre, 1966
Acrylique sur toile
97 x 129,5 cm
Signé et daté au dos « Adrian 66 »

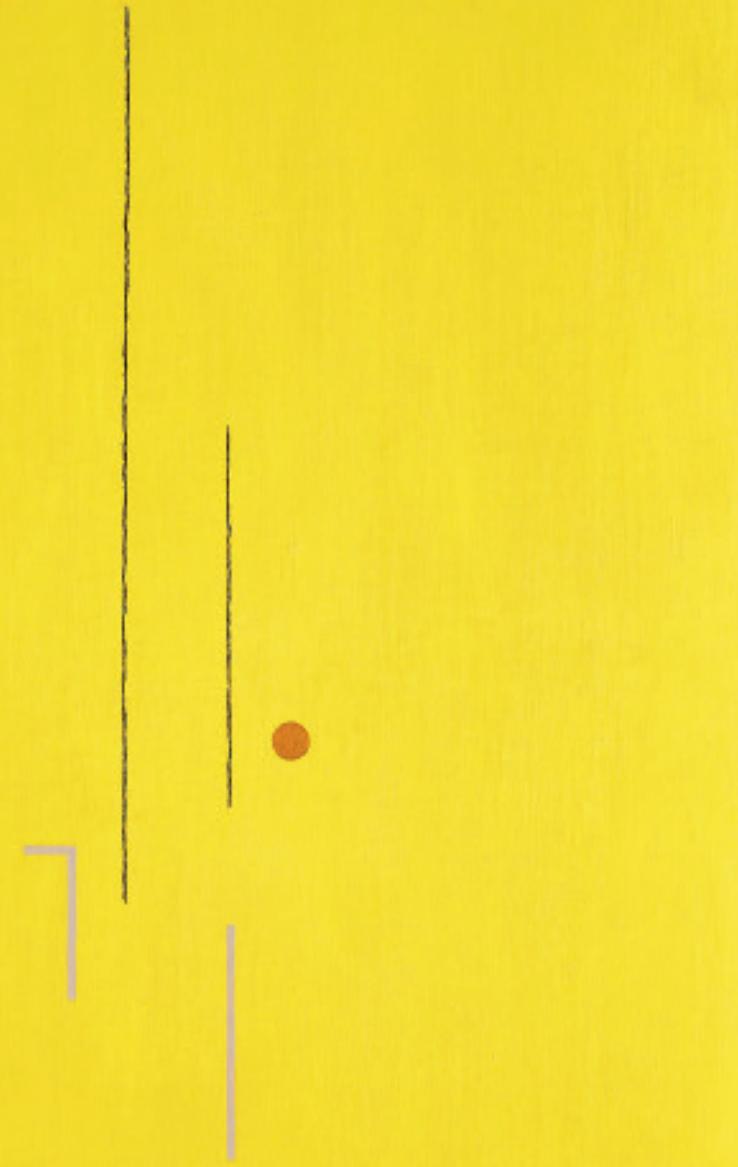
Sin título, 1966
Acrílico sobre tela
97 x 129.5 cm
Firmado y fechado al dorso "Adrian 66"



Metakhreso, 1967
Acrylique sur toile
72,5 x 90 cm
Signé, daté et titré au dos « Adrian 67 » « Metakhreso »

Metakhreso, 1967
Acrílico sobre tela
72.5 x 90 cm
Firmado, fechado y titulado al dorso "Adrian 67" "Metakhreso"





Metakreso, 1967
Acrylique sur toile
100 x 73 cm

Signé, daté et titré au dos « Adrian 67 » « Metakreso »

Metakreso, 1967
Acrílico sobre tela
100 x 73 cm

Firmado, fechado y titulado al dorso "Adrian 67" "Metakreso"



Sans titre, 1967
Acrylique sur toile
73 x 100 cm

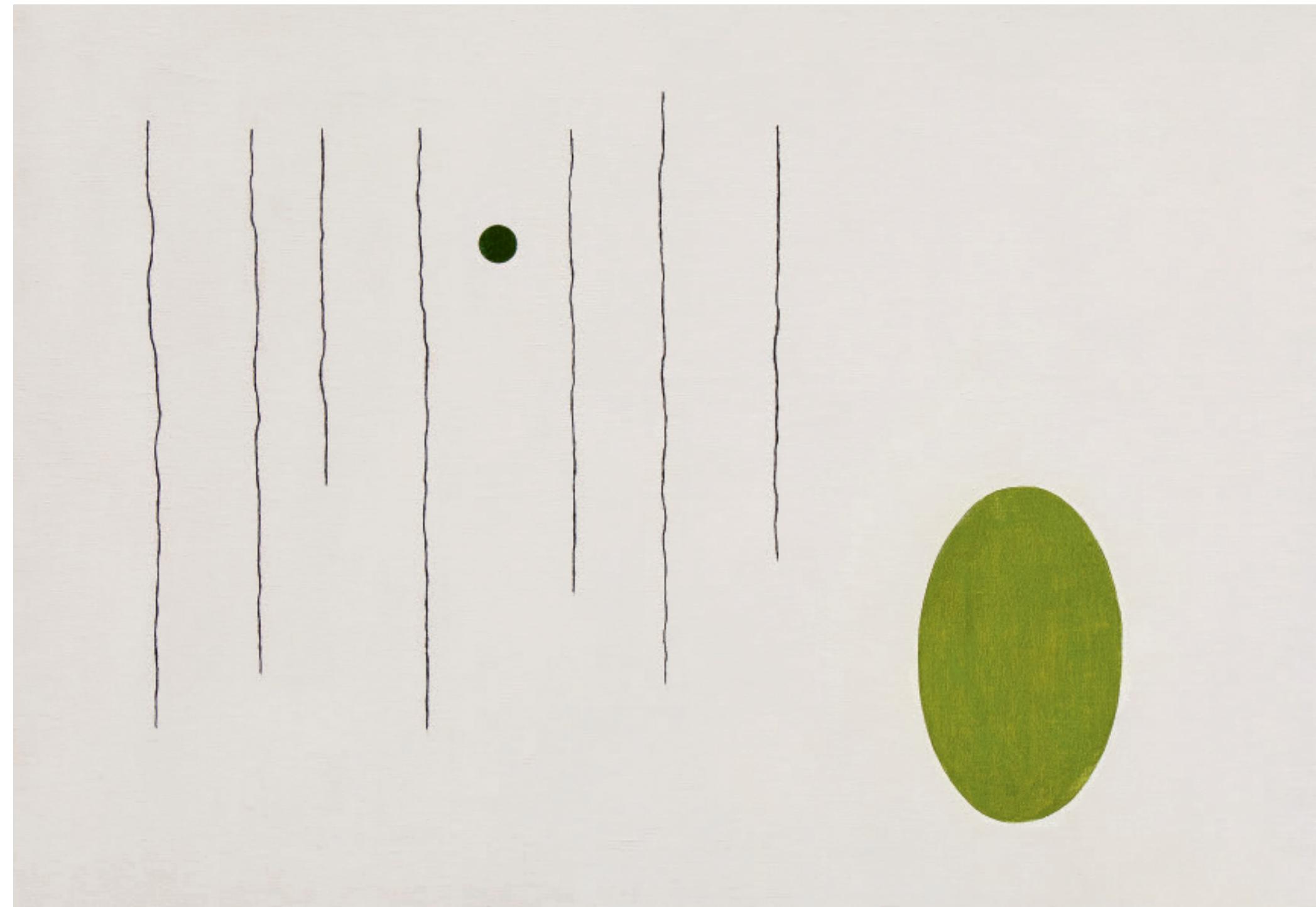
Signé et daté au dos « Adrian 67 »

Sin título, 1967
Acrílico sobre tela
73 x 100 cm

Firmado y fechado al dorso "Adrian 67"

Sans titre, 1967
Acrylique sur toile
72,5 x 99,5 cm
Signé et daté au dos « Adrian 67 »

Sin título, 1967
Acrílico sobre tela
72,5 x 99,5 cm
Firmado y fechado al dorso "Adrian 67"



Sans titre, 1967

Acrylique sur toile

73 x 100 cm

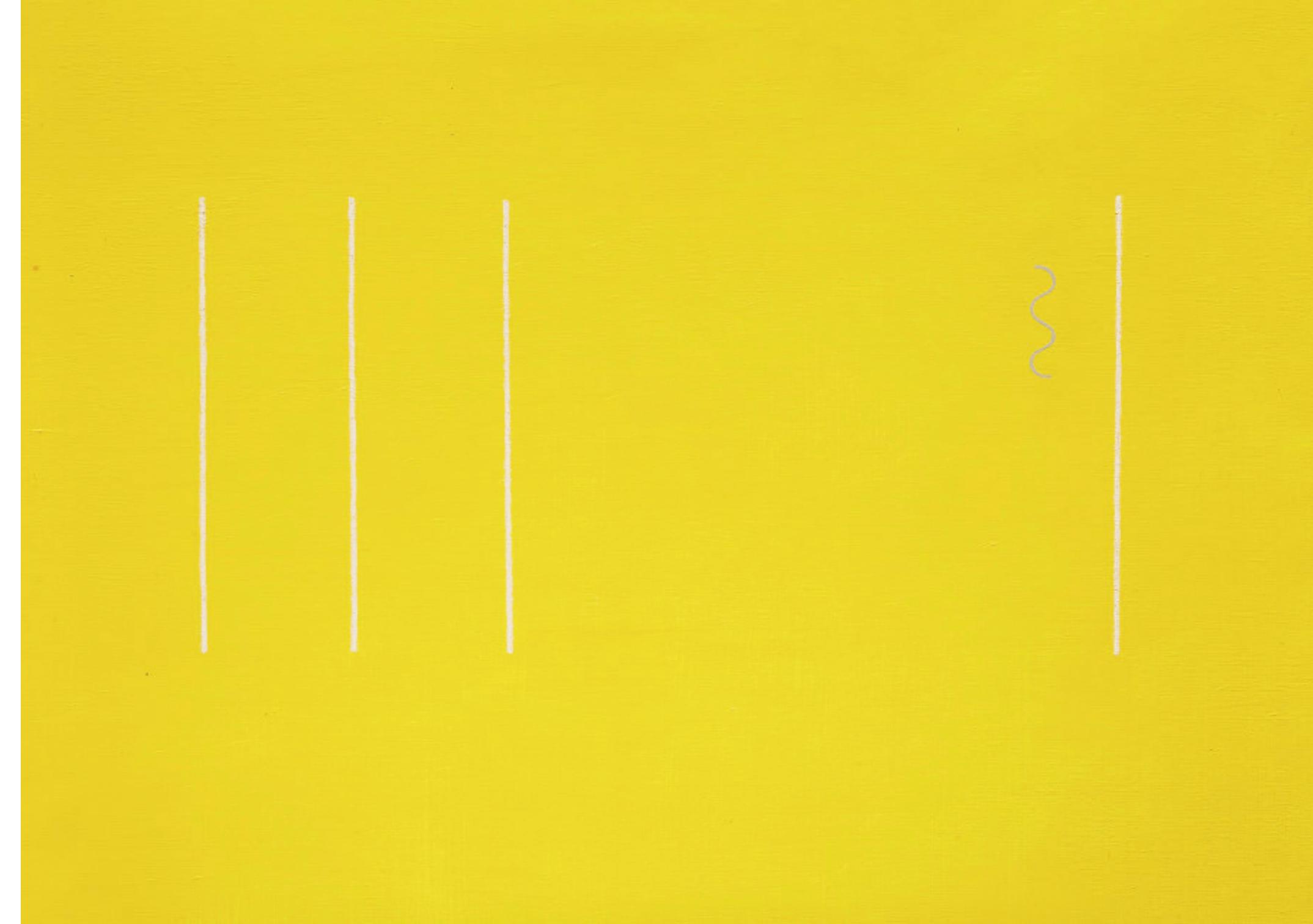
Signé et daté au dos « Adrian 67 »

Sin título, 1967

Acrílico sobre tela

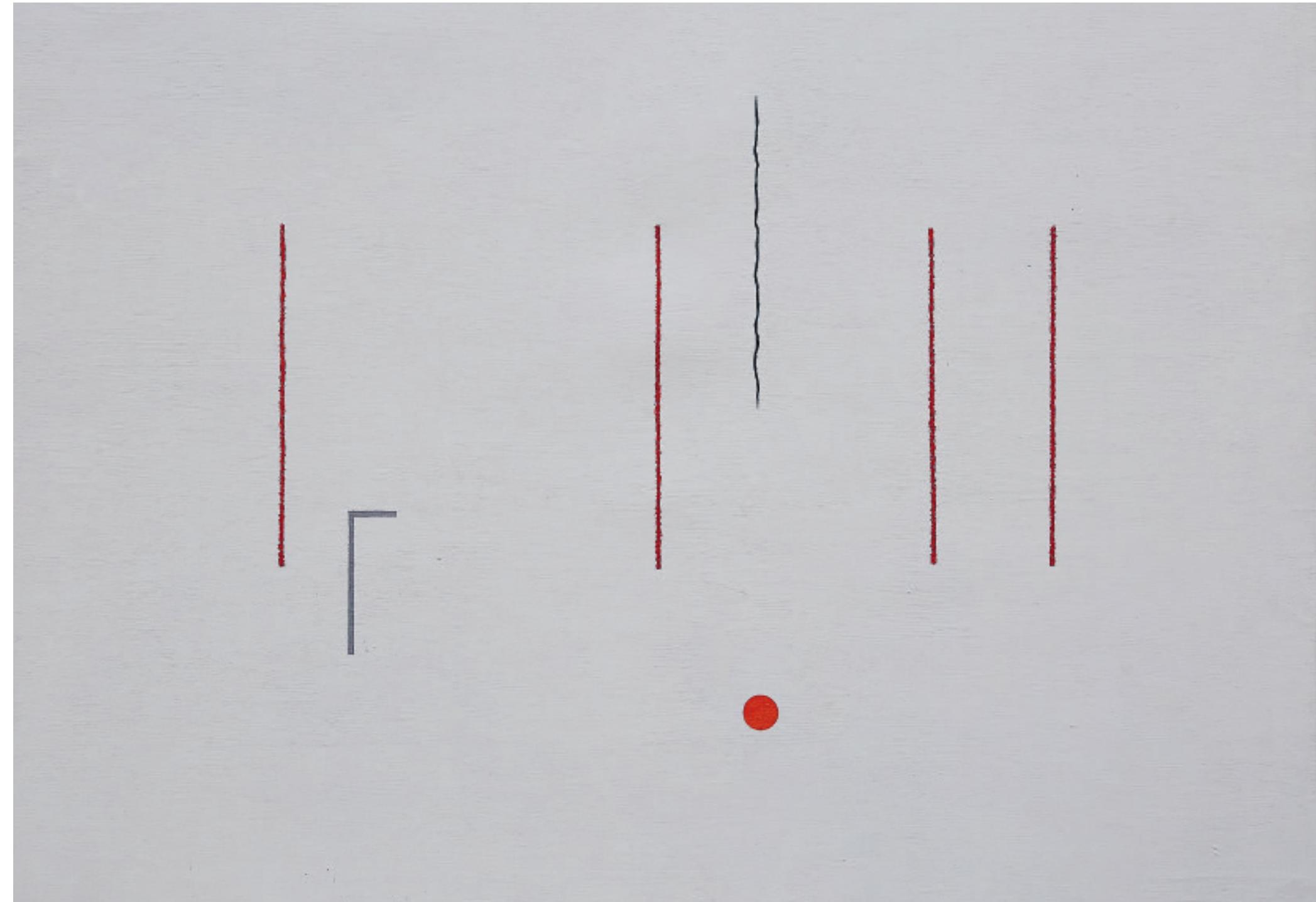
73 x 100 cm

Firmado y fechado al dorso "Adrian 67"



Sans titre, 1967
Acrylique sur toile
73 x 92 cm
Signé et daté au dos « Adrian 67 »

Sin título, 1967
Acrílico sobre tela
73 x 92 cm
Firmado y fechado al dorso "Adrian 67"



Sans titre, 1967-1972

Acrylique sur toile

72 x 100 cm

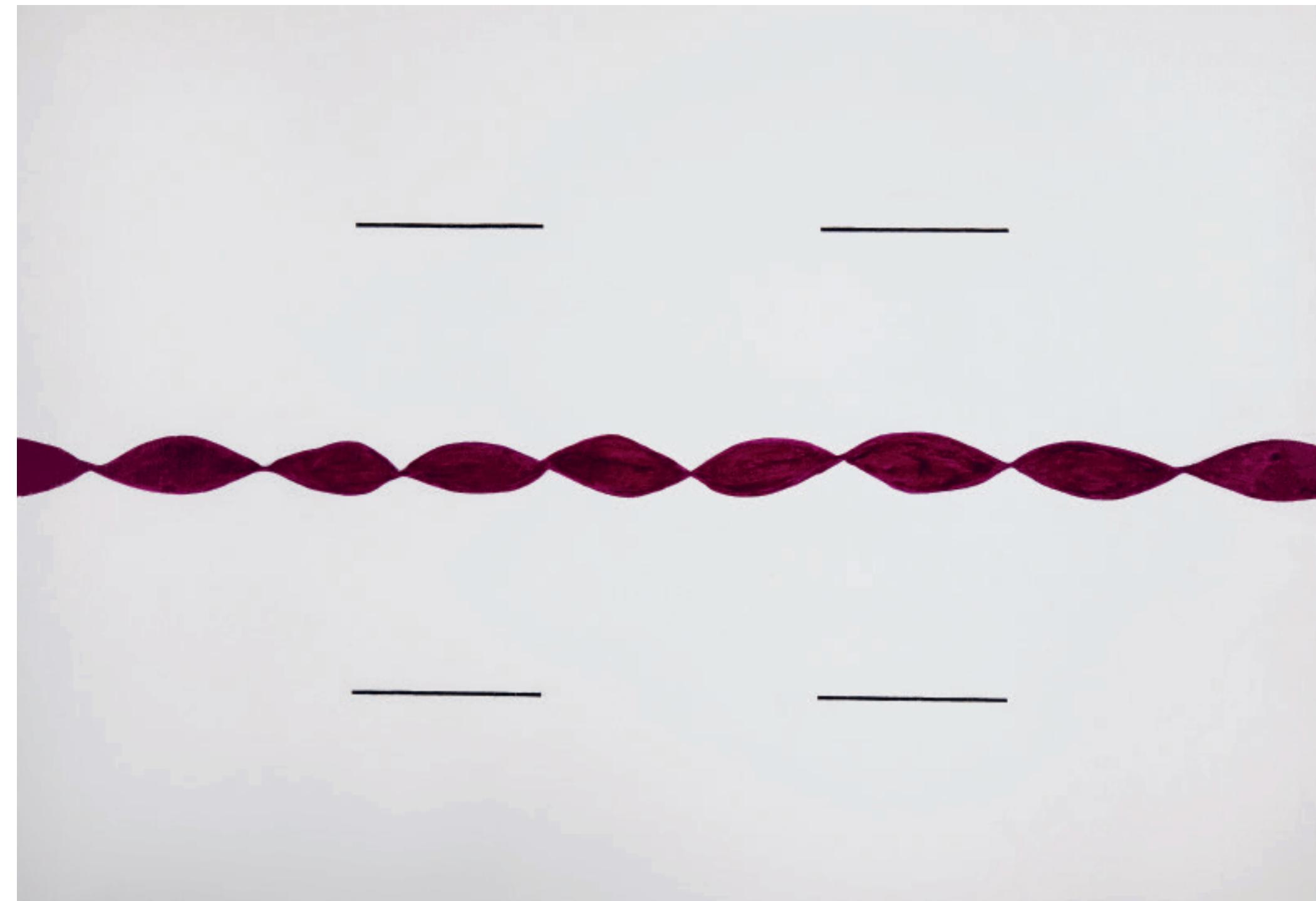
Signé et daté au dos « Adrian 67-72 »

Sin título, 1967-1972

Acrílico sobre tela

72 x 100 cm

Firmado y fechado al dorso "Adrian 67-72"



Synchronicité, 1967

Acrylique sur toile

81 x 116 cm

Signé, daté et titré au dos « Adrian 67 » « Synchronicité »

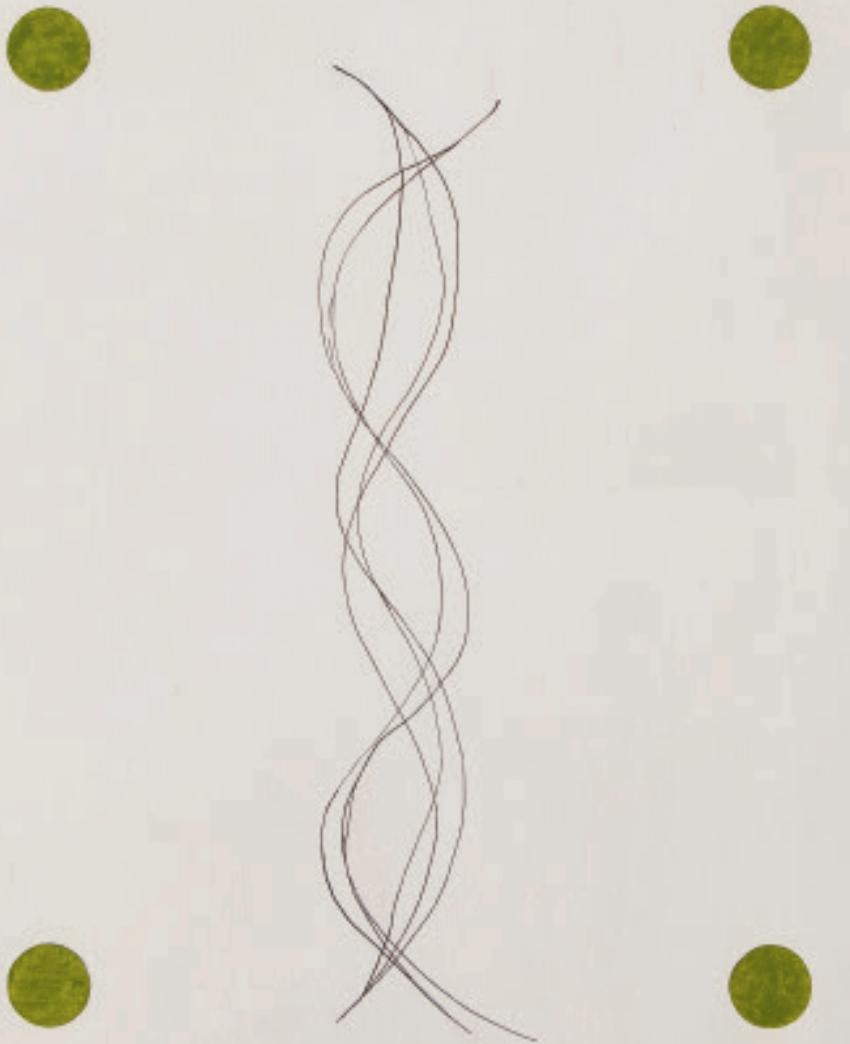
Synchronicité, 1967

Acrílico sobre tela

81 x 116 cm

Firmado, fechado y titulado al dorso "Adrian 67" "Synchronicité "





Sans titre, 1968
Acrylique sur toile
99 x 80 cm

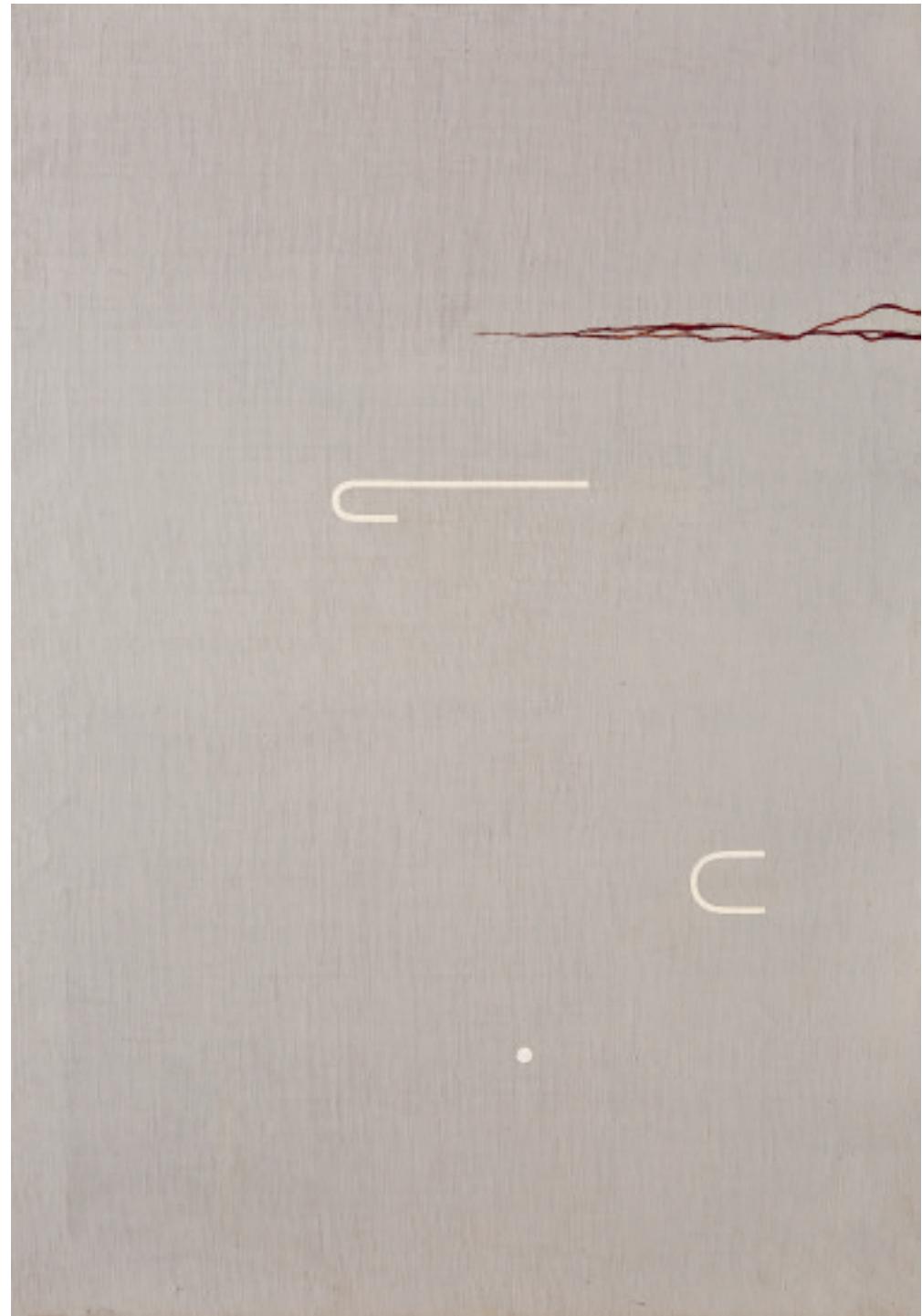
Signé et titré au dos « Adrian 68 »

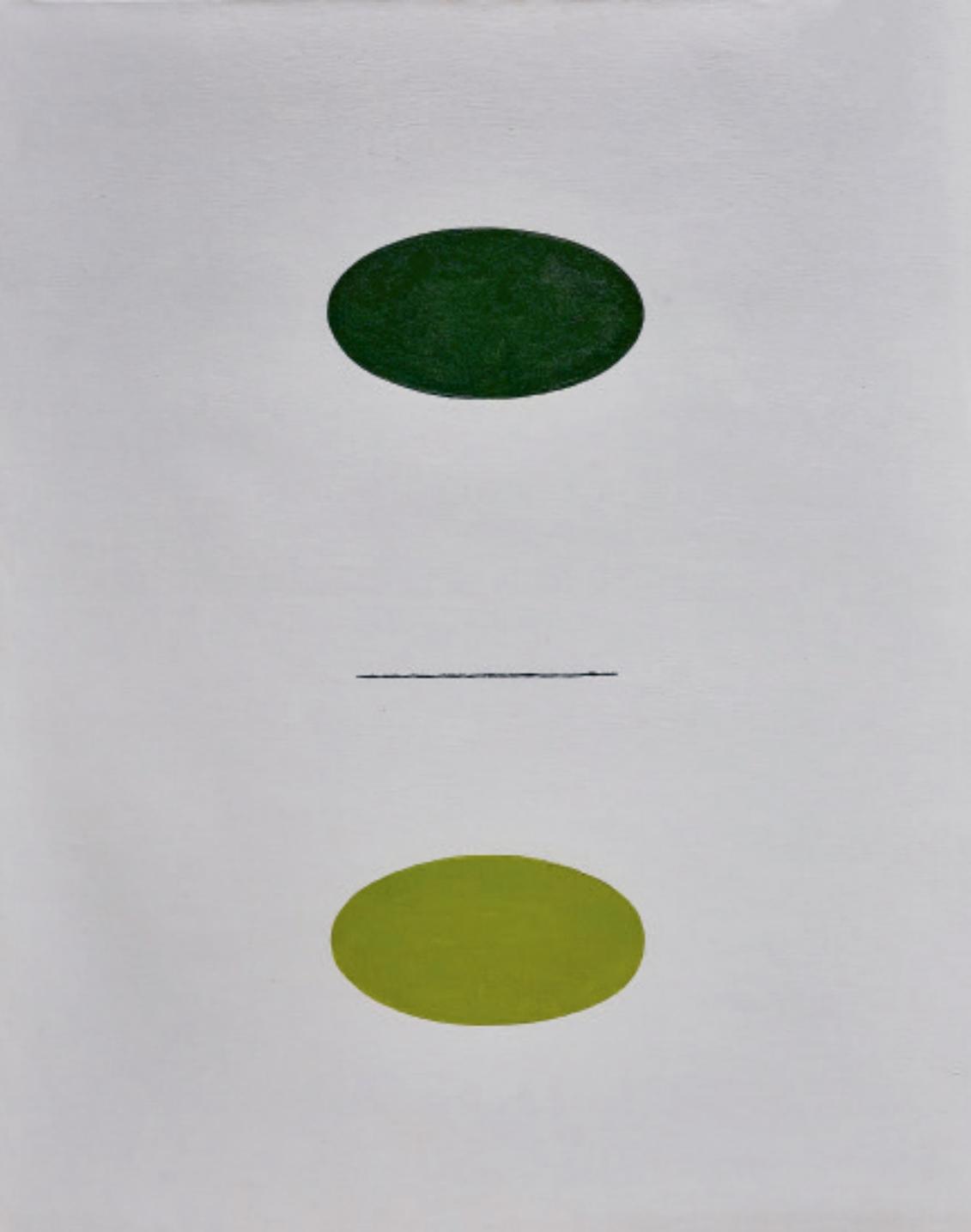
Sin título, 1968
Acrílico sobre tela
99 x 80 cm

Firmado y fechado al dorso "Adrian 68"

Sans titre, 1968
Acrylique sur toile
118 x 83 cm
Signé et titré au dos « Adrian 68 »

Sin título, 1968
Acrílico sobre tela
118 x 83 cm
Firmado y fechado al dorso "Adrian 68"





Sans titre, 1968

Acrylique sur toile

92 x 73 cm

Signé et titré au dos « Adrian 68 »

Sin título, 1968

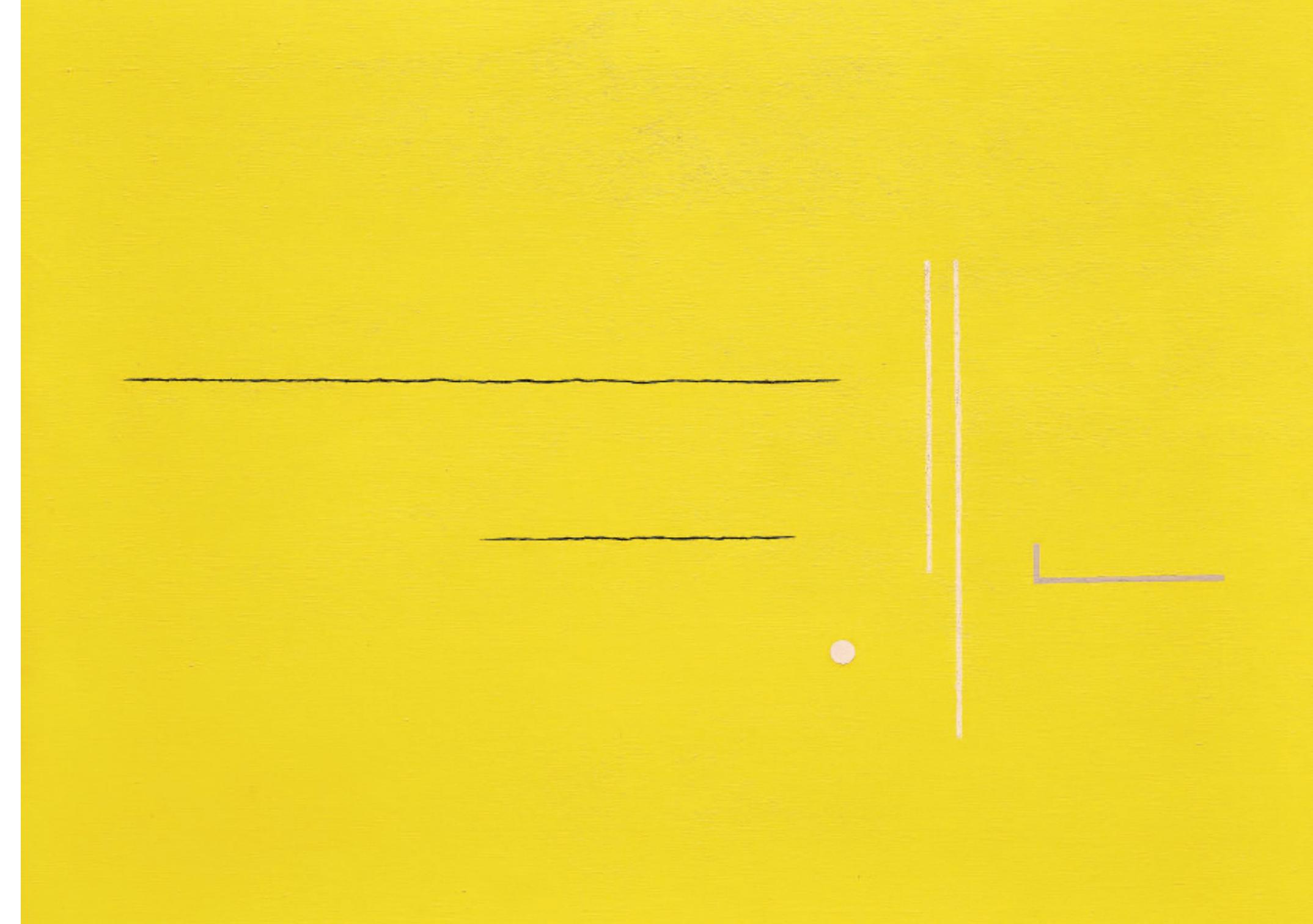
Acrílico sobre tela

92 x 73 cm

Firmado y fechado al dorso "Adrian 68"

Sans titre, 1968
Acrylique sur toile
73 x 92 cm
Signé et titré au dos « Adrian 68 »

Sin título, 1968
Acrílico sobre tela
73 x 92 cm
Firmado y fechado al dorso "Adrian 68"



Synchronicité F, 1968

Acrylique sur toile

81 x 116 cm

Signé, daté et titré au dos « Adrian 68 » « Synchronicité F »

Synchronicité F, 1968

Acrílico sobre tela

81 x 116 cm

Firmado, fechado y titulado al dorso "Adrian 68" "Synchronicité F"



Synchronicité H, 1968

Acrylique sur toile

81 x 116 cm

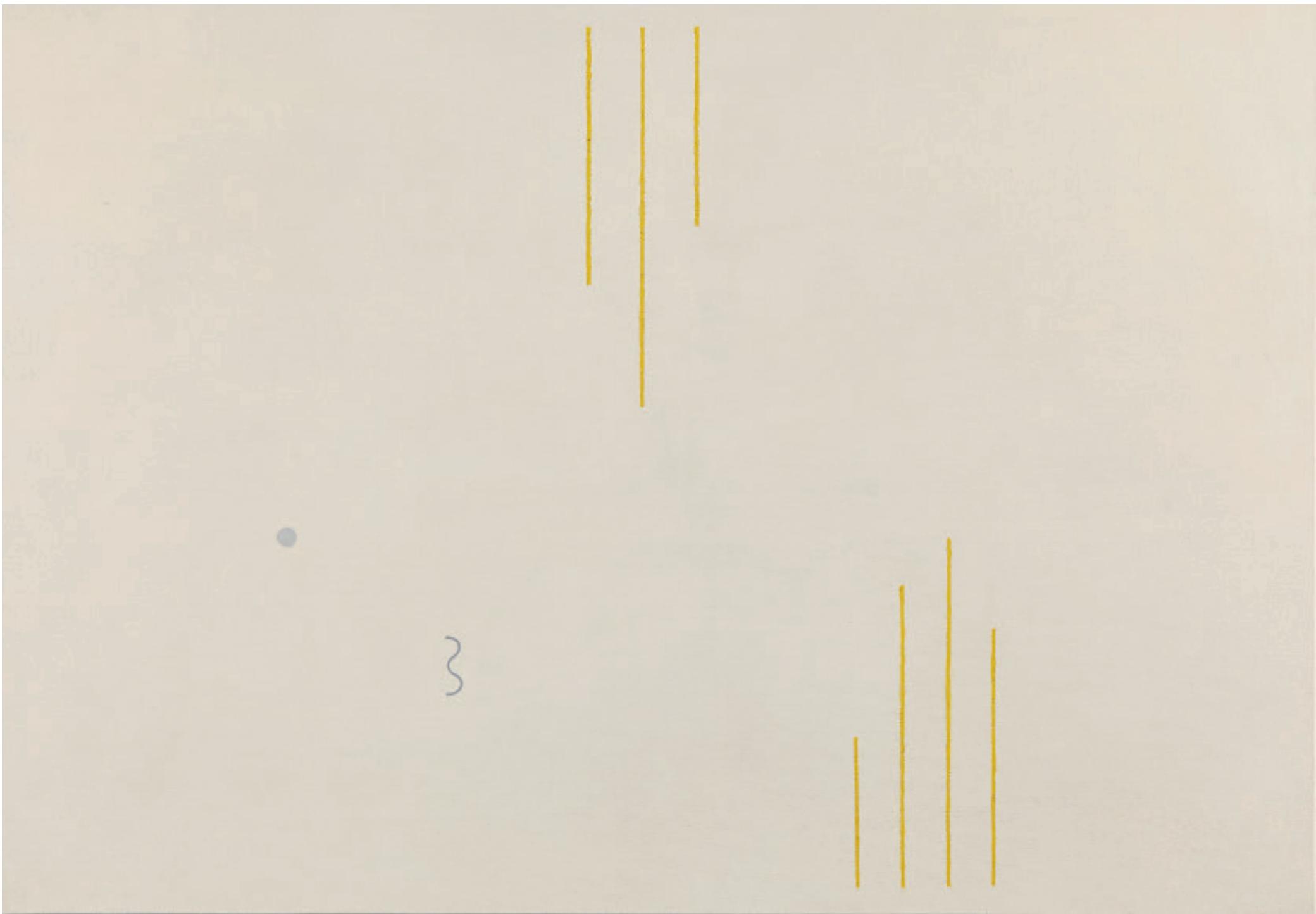
Signé, daté et titré au dos « Adrian 68 » « Synchronicité H »

Synchronicité H, 1968

Acrílico sobre tela

81 x 116 cm

Firmado, fechado y titulado al dorso "Adrian 68" "Synchronicité H"



Synchronicité I, 1968

Acrylique sur toile

81 x 116 cm

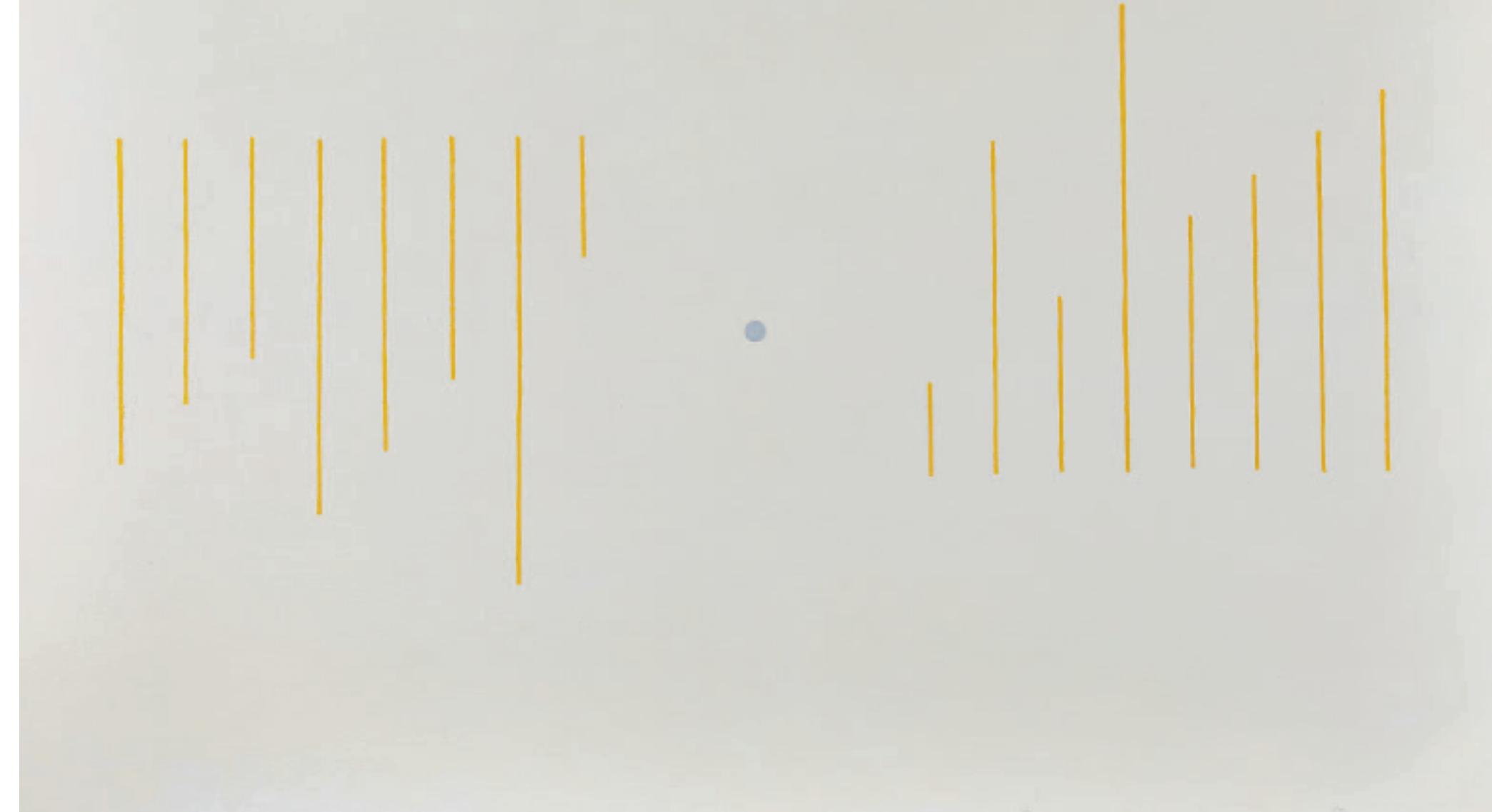
Signé, daté et titré au dos « Adrian 68 » « Synchronicité I »

Synchronicité I, 1968

Acrílico sobre tela

81 x 116 cm

Firmado, fechado y titulado al dorso "Adrian 68" "Synchronicité I"



Synchronicité K, 1968

Acrylique sur toile

81 x 116 cm

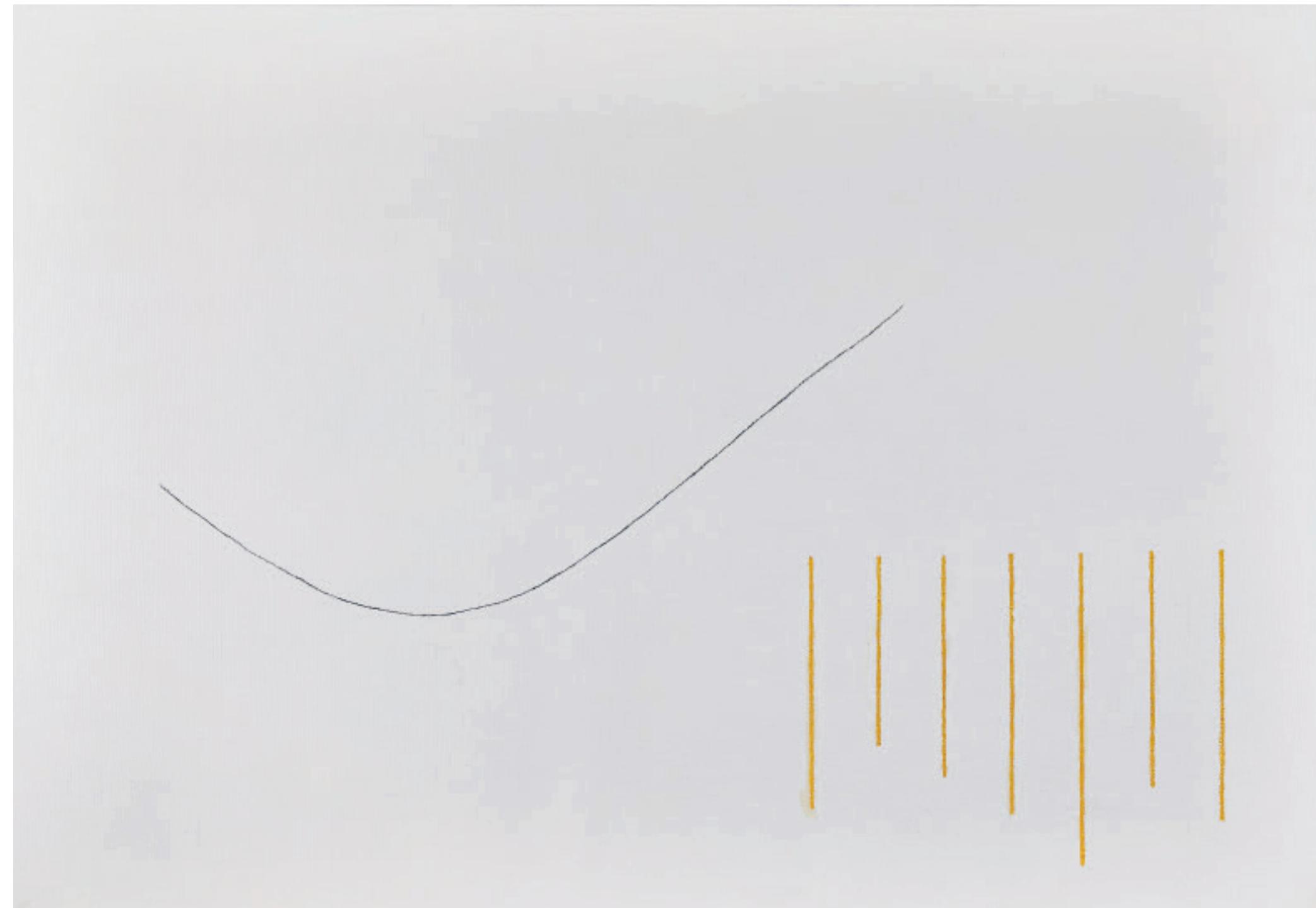
Signé, daté et titré au dos « Adrian 68 » « Synchronicité K »

Synchronicité K, 1968

Acrílico sobre tela

81 x 116 cm

Firmado, fechado y titulado al dorso "Adrian 68" "Synchronicité K"





Pic Adrian, Bucarest, c. 1930s
© Monica Adrian Archives



PERÒ EL CAOS VA PRENENT FORMA A POC A POC¹ BUT CHAOS GENTLY STRUCTURES ITSELF¹

Marc Domènech & Yves Zlotowski

Pic Adrian és lluny de ser un desconegut. Jueu d'origen romanès però havent viscut i treballat a Barcelona, París i d'altres indrets de França, Adrian és un artista, poeta i teòric, amb obra present a les col·leccions dels principals museus, com el MACBA (Barcelona), l'IVAM (València), el Museu d'Art de Tel Aviv (Tel Aviv), el MoMA (Nova York), l'Stedelijk Museum (Amsterdam) o la Staatsgalerie (Stuttgart), entre d'altres.

Pierre Restany, crític d'art defensor dels nous realistes, li va dedicar un llibre el 1977 publicat per Le Musée de Poche. Adrian va exposar en galeries alemanyes, suïsses, franceses, belgues, a la Fundació Miró i a la galeria Paul Facchetti juntament amb Henri Michaux, Jean Dubuffet i Sam Francis. Dit això, avui dia són pocs els que coneixen la seva obra. Les galeries Marc Domènech i Zlotowski volem corregir aquesta anomalia unit forces amb aquesta exposició dedicada als acrílics sobre tela de la dècada dels 60 i d'aquesta manera poder iniciar un procés de redescobriment d'aquesta obra tal vegada exigent i sobretot generosa.

Com vam creuar-nos amb Pic Adrian? Per consell d'un amic músic, quan l'epidèmia de covid-19 havia donat una treva entre dos confinaments, Yves Zlotowski va visitar l'estudi de l'artista a Barcelona el desembre de 2020, amb la seva filla Monica Adrian com a guia. El descobriment d'aquest petit estudi davant del Tibidabo, que la Monica va salvar comprant-lo in extremis, va ser inoblidable. Aquest entusiasme el va compartir Marc Domènech en una segona visita, després de la primera. Ens van convèncer diversos elements: el descobriment d'una obra que testimonia una cerca personal que sembla que l'artista segueix, impermeable als sorolls del món; la visió dels quadres a l'escola d'una interioritat

Pic Adrian is far from an unknown figure. Jewish of Romanian origin and having lived and worked in Barcelona and Paris, Adrian – an artist, poet and theoretician – produced works held in the collections of a number of major museums, such as the MACBA (Barcelona), the IVAM (Valencia), the Tel Aviv Museum of Art (Tel Aviv), The MoMA (New York), the Stedelijk Museum (Amsterdam) and the Staatsgalerie (Stuttgart) among others.

Pierre Restany, the art critic and advocate of the Nouveaux Réalistes (New Realists) published a book about him in 1977 (*Le Musée de Poche collection*). Adrian exhibited in German, Swiss, French and Belgian galleries, at the Fundació Joan Miró and at Paul Facchetti's gallery alongside Henri Michaux, Jean Dubuffet and Sam Francis. Today only a few people know his work. This is an anomaly that the Marc Domènech and Zlotowski Galleries want to correct by joining forces and initiating a process of rediscovering this demanding and above all generous work.

How did we cross paths with Pic Adrian? On the advice of a musician friend, during a break between two Covid pandemic lockdowns, Yves Zlotowski visited the artist's studio in Barcelona in December 2020 with the artist's daughter, Monica Adrian, as his guide. The discovery of this small studio, facing Mount Tibidabo, which Monica saved by buying it in extremis, was unforgettable. Yves' enthusiasm was shared by Marc Domènech during a second visit immediately after the first. Several things convinced us to continue: uncovering a body of work created as a testament to a personal quest which the artist seemed to be following, impervious to the noise of the world; the vision of canvases taking their cue from interiority as a way of processing his external environment;

1. Pic Adrian (1994), *L'Île invisible*, Éditions Saint-Germain-des-Prés, pàg. 21.

1. Pic Adrian (1994), *L'Île invisible*, Éditions Saint-Germain-des-Prés, p. 21.

que digerirà el món exterior, allunyant-se'n, per «estructurar-lo» millor amb determinació i senzillesa. Finalment, la possibilitat de relacionar-se amb obres de difícil accés a primera vista, aparentment cerebrals, i que en freqüentar-les resulten sensibles, tranquilitzadores i fins i tot de vegades divertides. En definitiva, trobar un artista complet, teòric de la història de l'art i poeta meravellós, per a qui la pintura és l'activitat central de la seva carrera.

Més enllà dels llibres i assaigs escrits sobre (i per) Adrian, els intercanvis amb Monica Adrian ens van permetre familiaritzar-nos amb Pic Adrian, el seu pare, que segueix ben present. Format com a advocat a Romania, va deixar el seu país natal el 1950, primer per anar cap a Israel, on va conèixer la seva futura esposa, Alice Rubinstein. Després d'un cert temps a París, la parella es va instal·lar definitivament a Espanya el 1953, a Barcelona, on ell va morir el 2008. Ella ens va dibuixar el destí d'un emigrant que va seguir el seu camí sense complaences amb una coherència poc freqüent. En Pic i l'Alice van decidir deixar París per Barcelona seguint el consell del célebre violoncel·lista i compositor català Pau Casals amb qui havia coincidit a Bucarest i a Prades. Adrian va poder guanyar-se la vida gràcies al seu coneixement extens en la música (havia publicat el 1955 *Réflexions sur l'Univers sonore* amb Richard Masse). Se'l convidava regularment als concerts i a l'òpera. Especialment rellevant fou la primavera de 1955 quan el Festival de Bayreuth va presentar unes propostes molt innovadores. Va redactar les anàlisis d'un gran nombre d'actuacions que van tenir lloc al Liceu i al Palau de la Música. També va fer nombroses traduccions, gràcies al seu perfecte domini de l'alemany, el francès i l'anglès. Però sobretot, a Barcelona, la seva carrera com a artista va experimentar un creixement considerable en un ambient artístic a priori desfavorable per a l'abstracció geomètrica. Tot i això, el seu èxit va ser notable. Adrian va fer-se un lloc important i va freqüentar els poetes, crítics d'art, compositors, músics i artistes catalans més importants, entre els quals destaquen el poeta i escriptor Carles Hac Mor, els crítics d'art Cirici Pellicer, Juan Cortés, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Santos Torroella, Juan Eduardo Cirlot; els compositors Xavier Montsalvatge, Josep Mestres Quadreny, i molts artistes importants com Salvador Dalí, Hernández-Pijuan, Ràfols-Casamada, Erwin Bechtold, Joan-Josep Tharrats, Will Faber, Zobel, Sempere, Niebla, entre molts d'altres. Adrian va exposar

an artist distancing himself from the world so as to better 'structure' it with determination and simplicity. Finally, the possibility of encountering works which are at first hard to access, cerebral in appearance, but which, when you get to know them, are sensitive, calming and at times even funny. And finally, finding a complete artist: a theorist of art history and a wonderful poet – with painting still at the core of his practice.

Beyond the books and essays written about (and by) him, through our exchanges with Monica Adrian we got to know Pic Adrian, her father, to whom she still feels very close. A lawyer by training in Romania, he left his country of birth in 1950, initially for Israel, where he met his future wife, Alice Rubinstein. After some times in Paris, the couple settled in Spain in 1953, in Barcelona, where he died in 2008. She drew a picture of the destiny of an emigrant who had followed his path with integrity and with a rare consistency. Pic and Alice decided to move from Paris to Barcelona on the advice of the famous Catalan cellist and composer Pau Casals, he met in Bucharest and Prades. Adrian had some activity in the world of music thanks to his wide knowledge in the matter – in 1955 he published his book *Réflexions sur l'Univers sonore* at Richard Masse. He was regularly invited to concerts and operas, especially in the spring of 1955 when the Festival of Bayreuth had innovative proposals. Many of the Liceu and Palau de la Música's performances were covered by him. He also dedicated a lot of time to doing translations thanks to his fluency in German, French and English. In addition to all this, it was in Barcelona where his artistic career started to fully develop despite it not being an obvious place in which to make a name for himself in the art world at the time with a style clearly connected with geometric abstraction. Nonetheless, he prevailed and became acquainted with all the most important art critics, poets, composers, musicians and artists of the time. Among them we should mention the poet and writer, Carles Hac Mor; the art critics, Cirici Pellicer, Juan Cortés, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Santos Torroella and Juan Eduardo Cirlot; the composers Xavier Montsalvatge and Josep Mestres Quadreny; as well as a varied list of artists such as Salvador Dalí, Hernández-Pijuan, Ràfols-Casamada, Erwin Bechtold, Joan-Josep Tharrats, Will Faber, Zobel, Sempere, Niebla, among many others. He held his first solo exhibition in 1962, in the renowned

per primera vegada a Espanya el 1962 a l'excel·lent Galeries Syra de Barcelona. A partir d'aquesta data, va ser reconegut com un artista de referència al panorama espanyol. També va fundar el grup *Tendance essentialiste*, l'obra del qual es va exposar a Barcelona el 1967 i a Madrid el 1969.

Pierre Restany assenyala com el seu llenguatge artístic es va fixar des de principis de la dècada de 1960 i no va patir cap transformació radical posterior, ja que es va desplegar com a evidència. Rigorós, Pic Adrian també sap trobar els mitjans materials del seu ascetisme en aquesta Espanya empobrida, sens dubte recelosa d'una família jueva romanesa. En observar que els mocadors que es posaven les senyores espanyoles es reduïen a motius florals obsolets, va tenir la idea de traslladar sobre seda i cotó les seves composicions abstractes. Aquests mocadors els vendria, amb l'ajuda de la seva dona, per botigues de tot Espanya amb gran èxit. Forma part, doncs, d'una tradició d'artistes abstractes d'entreguerres que van estendre la seva modernitat a l'art decoratiu, i en particular al tèxtil, com Sonia Delaunay o Georges Valmier.

Adrian, aïllat? En absolut. Barcelona va ser un lloc d'acollida per a la seva dona i per a ell, que havien patit les persecucions antisemites del nazisme i després el comunisme instaurat a Romania el 1947. A Espanya, Adrian va exposar en nombroses galeries i en espais institucionals com la Fundació Miró l'any 1979. A Adrian el deuria marcar l'obra de Joan Miró. Tot i que l'artista català està més centrat en l'emoció de l'impacte visual, comparteix amb Adrian aquesta aspiració a la reconstrucció sensible del món interior, evolucionant cap a composicions cada cop més despullades després dels anys seixanta.

Adrian va viatjar molt i va establir intercanvis fora d'Espanya. En la seva set de fer contactes amb l'exterior, França es va mantenir com un potent pol d'atracció. Va exposar a la Galerie Raymonde Cazenave, que li va dedicar tres exposicions personals (el 1965, el 1969 i el 1974, la segona amb Pierre Restany com a comissari). A partir dels anys cinquanta, un cop instal·lat a Espanya, coneix Marc Chagall a Vençà, Brancusi i Jean Arp (dos artistes a qui dedica uns escrits), Fernand Léger i Antoine Pevsner. També parla amb filòsofs (Gabriel Marcel) i científics (Louis de Broglie, Albert Schweitzer). Tots ells igual d'humanistes i preocupats pel destí de la civilització. La vida intel·lectual i artística francesa des de

Barcelonian Galeries Syra. His artistic career took off at that point and he rose to prominence and renown. He also founded a group called *Tendance Essentialiste* and their work was exhibited during the 1960s in both Barcelona (1967) and Madrid (1969).

Pierre Restany showed that Adrian's artistic language – which he used with great clarity – was established in the early 1960s and did not undergo any radical transformation thereafter. Rigorous in his approach to his practice, Adrian also knew how to find the material means of making a living in a still impoverished Spain wary of a Romanian Jewish family. Seeing that the scarves worn by Spanish women were limited to old-fashioned floral motifs, he came up with the idea of replicating his abstract compositions on silk and cotton, scarves that he went on to sell in stores accompanied by his wife across Spain with great success. He thus followed a tradition in which abstract artists such as Sonia Delaunay and Georges Valmier broadened their modernity between the two wars to include the decorative arts, in particular textiles.

Isolated? Far from it. Barcelona was a place of safety for Adrian's wife and for himself. Both had suffered from anti-Semitic Nazi persecution, then under the Communists who governed Romania from 1947. In Spain, Adrian exhibited at several galleries and at institutions such as the Fundació Joan Miró in 1979. Adrian was probably influenced by Joan Miró's work. While the Catalan artist focused more on the emotion triggered by visual impact, he shared with Adrian an aspiration to rebuild an inner world, developing increasingly pared-down compositions after the 1960s.

Outside Spain, Adrian travelled widely and met up with other artists. In his thirst for contacts abroad, France remained a key destination. He had three solo exhibitions at the Galerie Raymonde Cazenave (in 1965, 1969 and 1974), the second of which was curated by Pierre Restany. In the 1950s, following his move to Spain, he met Marc Chagall in Vence, Brancusi and Jean Arp (two artists about whom he wrote), Fernand Léger and Antoine Pevsner. He was also in close contact with philosophers (Gabriel Marcel) and scientists (Louis de Broglie and Albert Schweitzer), all humanists preoccupied by the future of civilization. He was greatly nourished by French intellectual and artistic life between

la dècada de 1950 fins a la de 1980 el va nodrir considerablement. Escriu alguns dels seus llibres de poesia directament en francès. A més, viatja gairebé totes les primaveres als Estats Units, crea vincles duradors amb altres galeries europees com la Galerie Brigitte March d'Stuttgart i amb la Galerie Suzanne Egloff de Basilea i a Milà coneix a Lucio Fontana.

La Monica ens va explicar que durant els seus viatges a Nova York, Adrian arribava a casa a la nit esgotat de les visites a galeries, museus i de les converses amb altres artistes. Adrian es va ancorar en la vida artística de la postguerra, en què van florir l'abstracció lírica a França i l'expressionisme abstracte als Estats Units. Tot i això, les pintures d'Adrian, que podrien estar vinculades al biomorfisme de Jean Arp o al minimalisme de Martin Barré –qui freqüenta–, són difícils d'emmarcar en un moviment artístic. No hi ha expressivitat en la relació de l'espectador amb el quadre, ni voluntat d'impressionar la mirada rere l'estela de l'art òptic que va triomfar als anys setanta. Endemés, mentre el minimalisme intenta fer-se un forat en oposició a l'expressionisme abstracte, l'art conceptual difícilment pot englobar Pic Adrian. En efecte, la poesia flotant que emana de les seves telles, la sensació d'estar entre dos mons, el biomorfisme assumit, l'allunyen de la traducció pictòrica d'un art «pensat». Sovint critica els artistes que admira per ser, en última instància, presoners d'un sistema extern a la pintura que dictaria les lleis de la composició. Quan esmenta Léger o Brancusi, els quals adora, acaba lamentant que «el domini de l'estructura» provinguï o de la teoria cubista per al primer, o de l'esquematisme de les formes naturals per al segon.

Una de les raons principals d'aquest inconformisme a l'obra d'Adrian és aquesta cerca de la transcripció de l'equilibri, i això és el que preval en ell. Al llibre que li dedica Restany, Pic Adrian explica que «la coexistència de dos mons, el rígid i el sensible, crea una tensió vital en la pintura».² Aquesta tensió vital és al nucli de l'art d'Adrian. No és tant la composició fixa el que li interessa com la cerca de l'equilibri mateix. El moviment que tendeix cap a aquest equilibri és al cor de la majoria de les seves obres, que l'artista tradueix pel concepte de «tensió». Per aquest motiu, gairebé sempre hi és present una sensació d'inesibilitat. La temporalitat, les transformacions, es tradueixen en la tela. *El caos va prenent forma poc a poc*, com hem esmentat

2. Pierre Restany (1977), *Pic Adrian*, Éditions Le Musée de Poche, pàg. 21.

1950 and 1980, writing some of his poetry directly in French. And of course, he travelled to the United States every spring, forged lasting links with other European galleries like Galerie Brigitte March in Stuttgart and Galerie Suzanne Egloff in Basel and met Lucio Fontana in Milan.

Monica told us how during his trips to New York, Adrian would get back in the evenings exhausted from his visits to galleries, museums and discussions with artists. He was an artist firmly rooted in post-war artistic life, a period when Lyrical Abstraction in France and Abstract Expressionism in the US were flourishing. Nonetheless, it is tricky to attach Adrian's paintings, which can be compared to the biomorphism of Jean Arp or the Minimalism of Martin Barré – whom he knew – to an artistic movement. There is no expressivity in the relationship with the viewer, nor a desire to wow the eye as with Op Art which held sway in the 1970s. On the other hand, while Minimalism was trying to gain acceptance and set itself against Abstract Expressionism, it is hard to place Adrian within Conceptual Art. This is because the floating poetry emanating from his canvases, the sense of being between two worlds, the biomorphic approach is not in keeping with an art that is 'conceived'. He often criticised artists he admired for being imprisoned in a system external to painting, which was dictating the laws of composition. When he referred to Léger or Brancusi, whom he adored, he ultimately lamented the fact that 'the domination of the structure' came either from Cubist theory in the former or the schematism of natural forms in the latter.

One of the key reasons for this non-conformism in Adrian's work was his quest to find a way to transcribe a sense of equilibrium, and this is what was paramount for him. In Restany's book about him, Adrian explains 'the coexistence of two worlds – the hard and the soft – creates a crucial tension in the painting'.² This crucial tension is at the heart of Adrian's art. He is not so much interested in a fixed composition but rather in the movement that might lead to a global balance. This search for an equilibrium – in the process of being reached – is felt in most of Adrian's works. This is what the artist meant by the idea of 'tension'. A feeling of instability is almost always present. Temporality, transformations are translated on the canvas. *Chaos*

2. Pierre Restany (1977), *Pic Adrian*, Éditions Le Musée de Poche, p. 21.

anterior; aquest vers descriu perfectament les pintures d'Adrian. Les seves obres són testimoni d'aquesta estructuració progressiva d'un ordre i aquesta configuració és el tema mateix de la seva pintura.

Les composicions d'Adrian també buscaven fundar un llenguatge pictòric específic, basat en la noció que ell mateix va anomenar *art principal*. Adrian s'havia proposat desenvolupar la seva pròpia escola artística, però el seu pensament teòric deriva del seu art (i no al revés) i en aquest sentit s'allunya de l'art conceptual. «La meva teoria», diu Adrian, «deriva de meditacions sobre la meva pintura, (...) aquest alfabet subjectiu s'acosta a un significat objectiu».³ *L'art principal* és, per tant i abans de res, una pràctica i comprèn la recurrència de formes elementals que es troben disperses sobre un fons lliç o bicolor. L'artista dibuixa a partir d'un «alfabet subjectiu» format per línies tremoloses o rectes, formes biomòrfiques o geomètriques, punts o cercles, elements materials o fons llisos en color, reduïts a la seva expressió més simple. Aquestes formes primàries, en darrera instància limitades en nombre, conviuen en un espai que sembla infinit, semblen examinar-se, moure's i dialogar per compondre aquest equilibri inestable que l'artista busca incansablement.

Per tant, podem llegir primer les pintures d'Adrian com un conjunt de formes elementals que interactuen. El fons lliç és aleshores com un escenari. Adrian empra gairebé sempre la mateixa gamma cromàtica per als seus fons: gris, negre, beix, blanc – i també afirma que la pintura acrílica li ha permès acostar-se a aquesta neutralitat. Per Adrian el color és «un recurs que posa de manifest l'espai en què es desenvolupa la tensió», diu Arnau Puig.⁴ Aquesta idea de tensió apreciada per Adrian ens porta a una lectura dinàmica de les seves obres. Les pintures són dinàmiques i això és el més apassionant. En efecte, es poden veure com un espai de transformació, la d'una línia que tremola en línia recta o viceversa, la del pas d'un punt que creuaria una línia, la d'un cercle (geomètric) que es converteix en una forma biomòrfica (sensible) que cau. El fons neutre ja no és només l'espai en què es disposen les formes, sinó que també representa el temps de la transformació que es produeix davant dels nostres ulls.

3. Entrevista entre Pierre Restany i Pic Adrian, citada a *Pic Adrian* (1984), Richard Kostelanetz i Arnau Puig, Condal Editora, Barcelona, pàg. 35.

4. Arnau Puig, «Discours hétérodoxe sur l'art de Pic Adrian» (Discurs heterodox sobre l'art de Pic Adrian), *Pic Adrian* (1984, op. cit.), pàg. 22.

gently structures itself, quoted above, is a marvellous description of Adrian's canvases. His works attest to a gradual structuring of order and this shaping is the real subject of his paintings.

The aim of Adrian's compositions, moreover, was to establish a specific pictorial language, based on the idea he had called *art principiel*. Adrian had set himself the ambition of establishing his own artistic school but his theoretical thinking was generated by his practice (and not the other way round) and so in this he departs from Conceptual Art. 'My theory', Adrian said 'comes from meditations on my painting, (...) this subjective alphabet moves towards objective meaning.'³ *L'art Principiel* is above all, therefore, a whole practice and refers to the recurrence of primary forms scattered against a uniform or two-toned background. The artist draws on a 'subjective alphabet' composed of trembling or straight lines, biomorphic or geometric forms, dots or circles, three-dimensional elements or areas of colour, reduced to their simplest expression. These primary forms, ultimately limited in number, co-exist in a seemingly infinite space, as if glaring at each other, moving and entering into dialogue to create an unstable equilibrium that he constantly seeks to achieve.

One can therefore initially read Adrian's canvases as a play of primary forms that interact. Thus, the unified background becomes a stage. Adrian almost always uses the same chromatic range for his backgrounds – grey, black, beige and white – and he claimed that painting in acrylics allowed him to get close to the neutrality he was looking for. Colour for Adrian was 'a resource which made palpable the space in which tension could unfold', said Arnau Puig.⁴ This idea of tension, so important to Adrian, leads us to a dynamic reading of his works. The canvases move and that is what is most exciting. They can effectively be seen as a space of transformation, where a trembling line becomes straight or the other way around, where a dot crossing the canvas becomes a line, a (geometric) circle becomes a (perceivable) biomorphic form by falling towards the bottom. The neutral background is not only the space in which the forms are arranged, but it also marks the time during which the transformation unfolds before our eyes.

3. Interview between Pierre Restany and Pic Adrian, cited in Richard Kostelanetz and Arnau Puig (1984), *Pic Adrian*, Condal Editora, Barcelona, p. 35.

4. Arnau Puig, 'Discours hétérodoxe sur l'art de Pic Adrian', *Pic Adrian* (1984, op. cit.), p. 22.

Una altra via per il·lustrar el treball d'Adrian és la música. Ell mateix va qualificar de musical la qualitat del seu grafisme reduït a allò essencial. Pierre Restany no està del tot convençut per aquesta anàlisi. Escriu: «Ens correspon a nosaltres consumir els signes de Pic Adrian en plena llibertat, acoblar-los en un mateix pla en la continuïtat d'un pentagrama espacial, o individualitzar-los fins a l'extrem en el fetitxisme dels jeroglífics per fer-ne un ús íntim i personal».⁵ Pierre Restany indica que el més important no és l'impacte sensible, veritablement musical, de les pintures. La música es troba més aviat en nosaltres, en l'espectador. I, en efecte, les enigmàtiques pintures d'Adrian ens semblen més aviat un lloc de silenci. Recordem l'ús de la locució adverbial *a poc a poc* en el vers destacat d'aquesta introducció. El silenci és el tema dels seus poemes. L'últim vers del poema que se cita a continuació explica magníficament que el silenci és la condició mateixa de la pintura.

immens silenci
la regla de la simultaneïtat
esdevé evident
immens silenci
la unitat universal es fa perceptible⁶

Perquè això és el que veiem en la tela, el silenci... i és potser sobretot per això que la seva pintura ens commou. Un silenci que no vol dir buit glacial sinó concentració. Maria Lluïsa Borràs també va descriure Pic Adrian com «el mestre de la nuesa freda, forjat al caliu del pensament».⁷ Adrian s'ha mantingut efectivament centrat en la seva cerca, la d'una creació pictòrica que s'estén al llarg de diverses dècades, i que forma part del treball modest i solitari del gest elemental silencios; del joc entre allò fix i allò inestable. En la indecisió, la inestabilitat, la precarietat, que són sempre tan preuades al nostre món d'immediatesa, judicis finals i ràpids oblis... el silenci que ens acompaña i perdura després d'haver contemplat les teles de Pic Adrian, la seva pintura, exigent i intel·lectual en el millor sentit de la paraula, ens fa realment bé.

5. Pic Adrian (1977), *op. cit.*, pàg. 12.

6. Pic Adrian (1994), *op. cit.*, pàg. 12.

7. Maria Lluïsa Borràs (1994), «La complexitat de la senzillesa», pàg. 12, Donació Pic Adrian, IVAM, València, 1997.

Another way to interpret Adrian's work is through music. He himself described the quality of his graphic work, when reduced to its essence, as musical. Restany is not entirely convinced by this analysis. He writes, 'We are completely free to read Pic Adrian's signs as we wish, to bring them together on the same level in the continuity of a spatial stave or to individuate them in the extreme into a fetishism of hieroglyphs for intimate and personal use.'⁵ Restany suggests that the crucial thing is not the emotional impact, the actual musicality, of the canvases. The music is rather within us, the viewers. And indeed, for us Adrian's enigmatic canvases seem, rather, more a place of silence. Let us remember the use of the adverb 'gently' in the line cited in this introduction. Silence is the subject of his poems, and the last stanza of the poem quoted below is a magnificent explanation of silence as the very condition of painting.

*immense silence
the rule of simultaneity
becomes evident
immense silence
the universal unity becomes perceptible⁶*

Because this is really what we see in the canvas, silence... and this is perhaps above all why his painting touched us. A silence which does not mean an icy void, but concentration. As Maria Lluïsa Borràs wrote, Adrian was 'a master of cold severity, forged in the heat of thinking'.⁷ Adrian remained focused on this quest, that of pictorial creation extending over several decades and played out in a modest and solitary working of primary noiseless gestures; the play between the fixed and the unstable. Always with uncertainty, instability, precarity, qualities which are so precious in our world of immediacy, definitive judgements, quick forgetting... The silence which stays with us long after seeing Pic Adrian's demanding, intellectual – in the best sense of the term – paintings, does us good.

5. Pic Adrian (1977), *op. cit.*, p. 12.

6. Pic Adrian (1994), *op. cit.*, p. 12.

7. Maria Lluïsa Borràs (1994), 'The Complexity of Simplicity', p. 12, *Donació Pic Adrian*, IVAM, València, 1997.

PIC ADRIAN

Bartomeu Marí

L'estudi de Pic Adrian era en un àtic. Recordo que després de mirar les obres, quadres tots de mesures molt semblants, gairebé idèntics, potser, vam sortir a una terrassa des d'on es gaudia d'una vista dels terrats d'edificis de Barcelona que s'anaven escampant fins a perdre's en l'horitzó, una mar de construccions que vessava com la lava d'un volcà. El que havíem vist a dins i el que contemplàvem a fora no tenia res a veure. Però eren la creació d'una mateixa ment, la humana. La ciutat tenia en compte l'orografia, les pujades i baixades en el nivell de la superfície. Els quadres d'Adrian no tenien aparentment cap dependència ni cap afectació de cap realitat externa a ells mateixos. Ambdues realitats eren objectes racionalment concebuts i realitzats materialment.

Els productes de la ment humana necessiten un cos per fer-se perceptibles. Allò que es pensa però no es diu no existeix. Dir quelcom requereix, a manca de capacitats paranormals, ser expressat en algun codi auditiu, visual o tàctil. No tinc notícies que algú sàpiga «escriure» en llenguatge olfactiu, encara que l'olfacte també interpreta missatges, ben segur. L'any 1986 o 1987, quan vaig visitar l'estudi de Pic Adrian, jo no sabia que la pintura, l'art, era, entre altres coses, un sistema de comunicació. De fet, no crec que tingués cap idea de què era o no era l'art perquè, tot i saber de l'existència d'objectes produïts amb intenció estètica, no arribava a copsar l'essència d'una cosa tan evident com històricament codificada. Anys més tard entraria en contacte amb idees que proposen que l'estètica no és una característica que tinguin o no tinguin els objectes o les imatges, el que percebem, sinó una dimensió del nostre comportament. La belesa o l'horror els produïm nosaltres i no són adjetius de les coses del món.

Pic Adrian's studio was in an attic. I remember that after looking at the works, paintings all very similar in size, almost identical, we went out onto a large balcony with a view of the rooftops of buildings in Barcelona that stretched as far as the eye could see, a sea of constructions that poured like lava from a volcano. What we had seen inside and what we could see outside bore no relation to each other. But they were the creation of the human mind. The city took into account the orography, the rises and falls in the surface of the land. Adrian's paintings were seemingly independent of or unaffected by any reality outside themselves. Both realities were rationally conceived and materially realised objects.

Products of the human mind need a body in order to be perceptible. Anything thought but not spoken does not exist. Saying a thing needs, in the absence of paranormal capabilities, to be expressed in an auditory, visual or tactile code. I've not heard of anyone being able to 'write' in an olfactory language, even though the nose, the organ of the sense of smell, can of course interpret messages. In 1986 or 1987, when I visited Adrian's studio, I did not know that painting, art, was, among other things, a system of communication. In fact, I don't believe I had any idea of what art was or was not, because despite being aware of the existence of objects produced with an aesthetic intention, I could not grasp the essence of a thing so evidently and historically coded. Years later, I came across ideas that argued that an aesthetic quality is not a characteristic that things do or do not have, what we perceive, but an aspect of our behaviour. Beauty or horror are produced by us and they are not adjectives attached to the things of the world.

Tot allò que jo –com qualsevol de nosaltres– percebia del món sensible i l'activitat de la ment, l'espiritu o la consciència tenia, amb tota seguretat, una connexió, però no sabia explicar-me quina. No era un misteri: els misteris religiosos els considerava una invenció inútil i els misteris del món material els imaginava com l'esquer per al desenvolupament de la ciència. Les obres d'Adrian no eren un misteri, sinó una invitació a interrogar els sentits, a qüestionar-los, i a buscar-ne l'ordre o la raó amagats sota la pell d'allò que es percep. Volia «saber» l'esquelet de les pintures o, més ben dit, volia saber si les pintures tenien quelcom equivalent a un esquelet, és a dir, un significat no perceptible «a primer cop d'ull».

Molts anys després vaig retrobar la obra de Pic Adrian a les col·leccions del Museu d'Art Contemporani de Barcelona i vaig gaudir molt donant-hi visibilitat en algunes de les exposicions de la col·lecció. Aleshores, ja m'havia acostumat als fets de l'art: les obres, els seus autors i les raons a través de les quals podia especular sobre el seu perquè. En aquell context, les pintures d'Adrian trobaven un lloc gairebé per decantació al costat de les de Pablo Palazuelo, Soledad Sevilla, Gego o Armando Andrade Tudela, és a dir, un espai on el gest deixava lloc a la geometria o, més ben dit, on allò orgànic s'empeltava amb allò mental.

Les obres de Pic Adrian em fan pensar en la dependència que el món material té de les operacions intel·lectuals que li donen sentit. L'enfrontament entre allò que els sentits ens diuen i el món de les idees és el territori d'una dicotomia, d'una exclusió mil·lenària i que es troba a la base de la cultura judeocristiana –nés un dels pilars–, la cultura occidental: la separació entre el sensible i l'intel·lecte, entre cos i ànima, entre l'etern i el temporal. Racionalisme i empirisme són les cares d'una mateixa moneda i nosaltres donem la volta a la moneda contínuament. Les pintures d'Adrian em fan pensar directament en l'escatologia que separa el cos de l'ànima, la forma de la matèria.

Encara que s'atribueixi a Leonardo da Vinci la frase «La pittura è una cosa mentale», Pascal Rousseau va redescobrir aquesta expressió en la seva exposició «Cosa Mentale»,¹ en la qual oferia una lectura de l'art modern i contemporani, des de

Everything that I – or any of us – perceived of the perceivable world and the activity of the mind, spirit or consciousness were for certain connected, but I was incapable of fathoming what that connection was. It was not a mystery: I regarded religious mysteries as a useless invention, and I imagined the mysteries of the material world to be a lure for the advancement of science. Adrian's works were not a mystery but an invitation to interrogate, to question the senses and to ascertain their order or reason hidden below the perceived skin. I wanted to 'know' the paintings' skeleton or, rather, I wanted to know if the paintings had something equivalent to a skeleton. In other words, a meaning not evident 'at first sight'.

Many years later, I came across Adrian's work again, this time in the collections of the Museu d'Art Contemporani de Barcelona, and it gave me great pleasure to raise their visibility there in a number of exhibitions of the collection. At that time, I had become accustomed to the facts of art: the works, their artists and the reasons whereby one could speculate on their whys and wherefores. In that context, Adrian's paintings found a place almost by a natural process of settlement alongside those of Pablo Palazuelo, Soledad Sevilla, Gego or Armando Andrade Tudela. In other words, a space in which the gesture left room for geometry or, rather, in which the organic was grafted with the cerebral.

Adrian's works make me think of the material world's dependency on the intellectual operations that give it meaning. The confrontation between what the senses tell us and the world of ideas is the territory of a dichotomy, of an ancient exclusion, which lies at the base – it is one of the pillars – of Judaeo-Christian culture, Western culture: the separation between the perceivable and the intellect, between the body and the soul, between the eternal and the temporal. Rationalism and empiricism are the two sides of the same coin, and we spin that coin continuously. Adrian's paintings make me think immediately of the eschatology that separates the body from the mind, form from matter.

Even though the phrase 'La pittura è una cosa mentale' (painting is a mental thing) is attributed to Leonardo da Vinci, Pascal Rousseau reminded us of this expression in his exhibition *Cosa Mentale: Art and Telepathy in the 20th Century*,¹ in which he offered

finals del segle XIX fins als nostres dies, a través de la idea de la pura transmissió d'idees, sense mitjà material entre subjectes. No crec que l'obra d'Adrian tingui res de telepàtica, això que quedí molt clar, però sí crec que Adrian era d'aquells que creien que l'art existeix tant dins del teu cap com davant dels teus ulls: si no el tens dins del cap, no el pots veure, no el pots percebre. L'art seria, en aquesta acceptació un sismògraf de l'activitat mental de qui el produeix o de qui el rep i en viu l'experiència.

Avui em trobo amb la selecció d'obres magnífiques que es reuneixen en aquesta exposició, i el primer que s'ha activat és la memòria, el record d'aquella primera – i probablement única – trobada amb la persona, amb el cos de l'artista. No he tingut sensació d'estranyesa, però tampoc de familiaritat. Continuo fent-me preguntes com el primer dia. Aquesta exposició és un retrobament amb l'artista a través de la seva obra. Estudiant els quadres m'adono que s'activen una sèrie de mecanismes que hem cultivat tradicionalment com a instruments de coneixement. La descripció és una de les primeres eines que tenim per racionalitzar quelcom, ja sigui un objecte, un fenomen natural, una idea o un sentiment. Tenim una necessitat innata de descriure per explicar, que vol dir entendre. La ciència explica coses que s'han de descriure primer, i aquesta convenció o aquest hàbit l'hem transportat també a les idees que produïm sobre les obres d'art. Descriure una idea és molt similar a descriure qualsevol altre objecte, excepte pel fet que les idees no tenen matèria i, malgrat que canviin com si fossin organismes vius, les idees no es poden veure, no són imatges.

Sense títol (1962) es compon del desequilibri entre formes orgàniques i una línia que sembla perfectament recta, vermella, a la dreta del quadre. A les parts superior i inferior, dues taques fosques defineixen un coll cap al qual semblen enllairar-se una sèrie de fils que s'originen al costat esquerre del quadre. O potser els arrossega un corrent d'aigua o un altre fluid transparent. La pintura és doblement horizontal i és de les més dinàmiques, representa el moviment enclaustrat en una geografia que només canvia per erosió lentíssima. *Sense títol* (1960) fa destacar, sobre un fons negre, una sèrie de taques verticals i horizontals en un tot rosat que, tot i ser clarament orgàniques, com de líquid vital, s'ordenen proporcionalment en relació amb els costats de la pintura. Hi veiem també una taca similar, però d'un color blanc trencat,

a reading of modern and contemporary art, from the late nineteenth century to the present day, through the notion of the pure transmission of ideas, with no material medium between subjects. I do not believe there is anything telepathic about Adrian's work, let us be quite clear about that. But I do believe that Adrian was one of those who believed that art exists as much in your head as before your eyes; if you do not have it inside, you cannot see it, you cannot perceive it. Accordingly, art is a seismograph of the mental activity of the person who produces it or the person who receives and experiences it.

Today, I find myself considering the selection of magnificent works that have been brought together in this exhibition. The first thing triggered is my memory, the recollection of that first and probably unique meeting with Adrian in person, with the artist's body. I have not been struck by a sense of strangeness, nor of familiarity. I continue to ask myself questions, just as I did that first day. This exhibition is a re-encounter with the artist through his work. As I study the paintings, I realise that a series of mechanisms that we have traditionally cultivated as instruments of knowledge have been activated. Description is one of the prime tools at our disposal to rationalise something, be it a material object, a natural phenomenon, an idea or a feeling. We have an innate need to describe in order to explain, in other words, to understand. Science must first describe things to explain them, and we have transferred this convention or habit to the ideas we produce about works of art. Describing an idea was very similar to describing any other object, apart from the fact that ideas have no substance and, even though they change as if they were living organisms, ideas cannot be seen, they are not images.

Untitled (1962) is composed of the imbalance between organic forms and a seemingly perfectly straight red line to the right of the canvas. In the top and bottom part, two dark blots form a throat towards which a series of threads seem to rise from their point of origin in the left-hand side of the painting. Or perhaps they are being dragged by a current of water or other transparent fluid. The painting is doubly horizontal and is extremely dynamic; it represents movement enclosed in a geography that alters only by means of very slow erosion. *Untitled* (1960) features against a black background a series of pink vertical and horizontal 'blots'

1. Rousseau, P.: *Cosa Mentale. Art et télépathie au XX^e siècle*. Centre Pompidou-Metz / Gallimard, 2016.

1. Rousseau, P.: *Cosa Mentale. Art et télépathie au XX^e siècle*. Centre Pompidou-Metz / Gallimard, 2016.

situada a la part superior dreta del quadre. Podrien ser les restes d'un objecte geomètric però viu, les ombres imprecises d'una reixa. Retrobem una composició similar a *Sense títol* (1961), amb formes molt semblants en tons blavosos sobre un fons gris molt clar. *Essor* (1962) sembla exempt d'elements geomètrics, però una sèrie de cercles en relleu, com botons, ocupen la part central de la pintura en una disposició atzarosa. Un raig vermell degota des d'un punt de la meitat vertical del quadre, a prop de la vora dreta i es fa més ample en arribar a la vora inferior. De manera similar, *Sense títol* (1962) també incorpora cercles en relleu i petites circumferències negres al centre del quadre, sobre taques orgàniques amb cossos i «cues». Una ratlla horizontal fosca de petites dimensions és l'únic element geomètric. A les pintures hi predominen sovint les formes orgàniques, que semblen signes de vida o representacions de geografies. *Sense títol* (1961) o *Sense títol* (1962) en són bons exemples. Una obra que destaca, i que ho fa de manera sorprenent, és *Sense títol* (1961), en la qual, sobre un fons negre, queden delimitats quatre espais horitzontals en color marró clar; a l'interior, una sèrie de caràcters semblen compondre un text en un llenguatge desconegut, arcaic, basat en punts, línies ondulades o rectes i aspes.

Línes o fils ondulats, línies rectes, línies que «tremolen», punts, semicircles, angles rectes, verticals i horizontals, circumferències, ocupacions simètriques o desordres de la simetria es van alternant en aquesta selecció d'obres dels anys 1960. El món –i Europa en particular– va viure transformacions profundíssimes en aquesta dècada. L'arribada de l'home a la Lluna va confirmar la confiança en el desenvolupament tecnològic i l'optimisme en el progrés; el Maig del 1968 significà l'esclat d'una crisi cultural i social profundíssima; la guerra freda va viure alguns dels episodis de més tensió i risc. I la pintura d'Adrian resta impassible, subjecta a un sistema precís i amb una gramàtica única.

He fet, per a mi mateix, descripcions força acurades de cada pintura en aquesta exposició i aquest volum, com si cada pintura fos un text. M'he adonat que busco en els fenòmens de la natura i els paisatges el que anomenem «món natural», les metafores amb les quals descriu les pintures d'Adrian. Hi veig referències al món natural i a les matemàtiques, la geometria i l'arquitectura. Aquestes descripcions m'han ajudat

which, though clearly organic, like a vital liquid, are arranged proportionally in relation to the sides of the painting. We can also see a similar blot, but in this case off-white, situated in the top right of the canvas. They could be, the remains of a living yet geometric object, the imprecise shadows of a grille. We find a similar composition in *Untitled* (1961), with very similar forms in bluish hues against a very pale grey ground. *Essor* (1962) seems to contain no geometrical elements, but a series of relief circles, like buttons, is randomly distributed across the central part of the painting. A red jet spurts from a point halfway up the painting near the right-hand side, widening as it approaches the bottom edge. Likewise, *Untitled* (1962) also features relief circles and small black circumferences in the centre of the painting overlaid on organic blots with bodies and 'tails'. A small dark horizontal line is the sole geometrical element. Organic forms that resemble traces of life or geographies often predominate in his paintings. *Untitled* (1961) and *Untitled* (1962) are good examples of this. One work that stands out from the others, and in a surprising manner, is *Untitled* (1961), in which four horizontal spaces on a black ground are delimited in pale brown. In these spaces, a series of signs seems to form a text in an unknown ancient language based on dots, undulating or straight lines and x-shaped crosses.

Undulating lines or threads, straight lines, lines that 'tremble', dots, semicircles, right angles, verticals and horizontals, circumferences, symmetrical occupations or disturbances to symmetry alternate in this selection of works from the 1960s. The world, and Europe in particular, underwent sweeping transformations during this decade. Man's arrival on the moon confirmed the confidence and optimism in technological progress; May 1968 represented the outbreak of an extremely profound cultural and social crisis; the Cold War went through some of its tensest and most dangerous episodes. And Adrian's painting remained impassive, subject to a precise system with a unique grammar.

I have produced, for myself, quite careful descriptions of each painting in this exhibition and this volume, as if every painting were a text. I have realised that I seek in the phenomena of nature and landscapes what we term the 'natural world', the metaphors with which I describe Adrian's paintings. I see references to the natural world and to mathematics, geometry and architecture.

a «domesticar-les», a ensinistrar-les com si haguessin estat animals salvatges.

Com podem conèixer les obres de Pic Adrian? És possible el coneixement de les obres d'art? Molts pensen que no, que només produïm opinions més o menys articulades sobre l'art, que expremem emocions amb més o menys elegància o precisió, però que no poden ser caracteritzades com a coneixement. Sigui com sigui, pensem el que pensem, les pintures de Pic Adrian són un molt bon exemple de com tant l'autor com l'espectador traslladen, cadascun a la seva manera, a la seva velocitat i en un sentit o un altre de la circulació, l'activitat mental en impressions sensibles, i viceversa. Un costat de l'equació no existeix sense l'altre, i l'obra de Pic Adrian és també un excel·lent exemple d'una pintura, d'una expressió del món sensible, que vol ser alhora expressió de l'univers de les idees. Per aquestes raons parlo més dels problemes del coneixement, o de la seva impossibilitat, que de les qualitats estètiques. Adrian és un artista que sembla dedicar la mateixa atenció, o més, al coneixement expressat en els seus nombrosos textos, que han conformat una densa bibliografia. Més enllà dels textos i de lús del llenguatge com a instrument, l'artista ha produït també un corpus de diagrames i gràfics, una «suite», com diu ell, que, tot venint de l'anàlisi racional, podria associar-se al pensament màgic que utilitza símbols i amb el qual els primers homes van iniciar la història de la representació del que roman en allò que canvia perpètuament. A «L'Entité Art-Actuel (art principiel)»,² Adrian escriu: « La sèrie dels diagrames d'aquestes obres, un cop acabada l'exposició teòrica, un cop realitzada la unitat, s'allibera del teixit discursiu, ja que la sèrie despullada en representa la unitat essencial. Aquesta sèrie que dona lloc a l'art principial constitueix ella mateixa una obra d'art principial "conscient", ja que és la primera que sorgeix en aquest àmbit il·luminat des d'ara per la seva presa de consciència. Les obres d'art principial "virtuais", en successió, comencen per aquella l'art principial i la gènesi teòrica de la qual formen l'objecte».

Les pintures d'Adrian materialitzen totes aquestes tensions entre l'intel·lecte i els sentits amb elements que, metafò-

These descriptions have helped me to 'tame them', to train them as if they had been wild animals.

How can we know Adrian's works? Is knowledge of artworks possible? Many think not, that we only produce more or less structured opinions about art, we express emotions with more or less elegance or precision, but that these cannot be characterised as knowledge. Whatever the case may be, and whatever we may think, Adrian's paintings are a very good example of how the artist and the spectator transpose – each in their own way, at their own speed and in one sense of direction or another – mental activity into perceivable impressions and vice versa. One side of the equation cannot exist without the other. And Adrian's work is also an excellent example of painting, an expression of the perceivable world, that seeks at the same time to be an expression of the universe of ideas. It is for these reasons that I speak more about the problems – or the impossibility – of knowledge rather than about aesthetic qualities. Adrian is an artist who seems to devote as much, if not more, attention to the knowledge expressed in his considerable body of writings, which have given rise to a dense bibliography. Besides his writings and his use of language as an instrument, the artist also produced a corpus of diagrams and graphics, a 'suite' as he put it, which, while stemming from rational analysis, could be associated with the magical thinking that uses symbols and with which early humans started the history of the depiction of that which remains in that which is perpetually changing. In *L'Entité Art-Actuel (art principiel)*,² Adrian writes: 'The suite of diagrams in these works, once the theoretical exposition has been completed, once unity has been attained, is freed from any discursive fabric, the suite stripped bare representing its essential unity. This suite, which leads towards principal art, itself constitutes a work of principal art, the first "aware" work of principal art, because it is the first to emerge in this domain thereafter enlightened by this awareness. "Virtual" works of principal art, in succession, begin with the one whose principal art and its theoretical genesis form the object.'

Adrian's paintings give material expression to all those tensions between the intellect and the senses using elements

2. ARTED, Éditions d'Art, París, 1976.

ricament, podrien expressar cada un dels pols oposats. Trobem gairebé sempre a cada pintura elements geomètrics i elements orgànics. La geometria, les línies rectes, els angles rectes, les proporcions en l'espai, les circumferències... simbolitzen, són, entitats matemàtiques. Els cercles i les línies perfectes no existeixen en la realitat, però els visualitzem amb l'ajuda de figures que s'expliquen a través de relacions numèriques. De la mateixa manera, la música expressa relacions i proporcions explicables numèricament, és a dir, la música no està feta per nombres, però es pot transcriure a través de relacions quantificables. Adrian ha utilitzat la metàfora de la música parlant de les seves pintures. Clarament, la visualització de la música, la codificació visual que entenem com a partitura, és un dels territoris on les avantguardes també han intervenit i han eixamplat el vocabulari de l'art. Les avantguardes de la segona meitat del segle xx són profundament multidisciplinàries, i el trànsit d'una disciplina a una altra i d'un sentit a un altre -de la música a la pintura, en aquest cas- ens permet de dir que un dels artistes més influents del segle xx ha estat John Cage.³ Del trànsit en sentit contrari, de la influència de la pintura en la música, no n'abunden els exemples, però Adrian ens en proporciona un de perfecte.⁴

No crec que Adrian intentés quantificar les seves pintures, però sí em sembla que al llarg de la seva prolífica carrera va assajar, va experimentar una relació que ben bé val una vida d'artista: la de les formes sensibles que percebem a través dels sentits i les entitats mentals, que sabem que existeixen, però que només podem comunicar a través dels llenguatges.

Veig l'obra de Pic Adrian en relació amb el fragor de dues batalles. D'una banda, hi ha la valoració de l'art abstracte després de la Segona Gran Guerra. Encara que l'abstracció ens hagi semblat la cúspide del valor de la creació artística, hem de recordar que des del 1927, a l'URSS, i una mica més tard a Alemanya, principals potències de l'Europa del moment, els governants denunciaren l'abstracció -a Alemanya, el règim nazi de Hitler l'anomena «art

which, metaphorically, could express each of the opposing poles. In almost every painting, we find geometrical and organic elements. The geometry, the straight lines, the right angles, the proportions in the space, the circumferences and so forth symbolise – indeed, they are – mathematical entities. Perfect circles and lines do not exist in reality, but we can visualise them with the help of figures described by means of numerical relations. In the same way, music expresses relationships and proportions that can be explained by means of numbers. In other words, music is not made up of numbers but it can be explained, it can be transcribed by means of quantifiable relations. Adrian used the metaphor of music when talking about his paintings. As all the evidence shows, the visualisation of music, the visual coding that we understand to be a score, is one of the territories that the avant-garde movements also intervened in and which they used to expand the vocabulary of art. The avant-garde movements of the second half of the twentieth century were profoundly multidisciplinary, and the move from one discipline to another and from one sense to another, from music to painting in this case, makes it fair to say that one of the most influential artists of the twentieth century was John Cage.³ There are scant examples of the influence of painting on music, however, though Adrian provides us with a perfect instance of this.⁴

I do not believe that Adrian attempted to quantify his paintings, but it does seem to me that over the course of his prolific career, he did explore and experience a relationship deserving of the life of an artist: that of the perceivable forms that we perceive through our senses and that of the mental entities, which we know exist but which we can only communicate through languages.

I see Adrian's work in relation to the clamour of two battles. On the one hand, the appreciation of abstract art after the Second World War. Even though abstraction seems to us to be the peak of the value of artistic creation, we should remember that in the USSR

3. Vegeu, per exemple, el catàleg de l'exposició *L'anarquia del silenci. John Cage i l'art experimental*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2010.

4. Josep Maria Mestres Quadreny, el «pare» de la música experimental a casa nostra, va compondre les *Variacions essencials* el 1970 a partir de la sèrie *Synchronicity* d'Adrian, de la qual l'exposició n'inclou una obra.

3. See, for example, the catalogue that accompanied the exhibition *The Anarchy of Silence. John Cage and Experimental Art*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2010.

4. Josep Maria Mestres Quadreny, the 'father' of experimental music in Catalonia, composed his *Essential Variations* in 1970 based on Adrian's *Synchronicity* series, one of which is included in this exhibition.

degenerat»– i promouen un art oficial, «auténtic» i nacional que s'expressa amb la gramàtica de la figuració realista, amb un tractament de temes i subjectes «heroics», masclistes i militaristes que recorda l'estètica i la ideologia dels superherois promoguts pels còmics que llegíem de petits i que ara ens avorreix veure anunciats al cinema. Adrian contempla el fragor d'una segona batalla: el domini que, des de finals de la dècada del 1950, té l'estètica gestual, matèrica, de l'expressionisme americà i el *tachisme* a Europa. L'informalisme domina l'escena espanyola durant dècades, i en aquest escenari la figuració té un paper affluent a l'art pop que arriba dels Estats Units i, en menor mesura, de l'escena britànica, amb gran èxit a tot Europa a principis de la dècada del 1960. M'ha cridat l'atenció que Adrian situï, amb respectuosa distància, l'art pop a les antípodes de l'essencialisme i l'art principal en les seves anàlisis teòriques. Adrian escriu a l'inici del *Manifiesto del arte principal*: «L'art del nostre temps es polaritza, en l'etapa final d'evolució, en les dues formes de Realisme total: l'Essencialisme i el Pop. El primer és pur, metafísic, un art de la "meditació", el segon és superficial, popular, un art de "participació". [...] En l'Essencialisme és la seva forma al nivell dels Principis; en el Pop la forma final es manifesta per un eixamplament que anomenaria Pop generalitzat, el qual inclou també les formes d'hiperrealisme, els assajos del *happening* a gran escala i les manifestacions en les quals l'art desemboca en la sociologia...»⁵

A Düsseldorf i a Milà, joves artistes a finals del anys 1950 es plantejaren l'emergència d'un nou art que rebutjava l'expressionisme i la gestualitat i que s'allunyava de la idea que l'artista és un geni privilegiat i superior a la resta de la societat. Inspirats per l'obra i les idees de Lucio Fontana, que Adrian també segueix amb interès, proposaren altres formes de fer art. Defensaren la pintura monocroma o àdhuc sense color, pinten amb foc, utilitzen la llum com a material i volgueren que la pintura vibrés. A partir d'aquestes idees evolucionaran l'art cinètic i les diferents expressions de l'art geomètric després de Mondrian o Malevitx. Les idees del nou art no impregnen, però, el context ibèric. Malgrat que Adrian, a la pintura del qual trobem «tremolor» en lloc de vibració, s'apropa sensualment a la monocromia i prova de transformar les seves

5. Adrian, P.: *Manifiesto del Arte Principal*, 1973.

from 1927 onwards and shortly afterwards in Germany – the leading powers in Europe at the time – their rulers denounced abstraction, termed 'degenerate art' by Hitler's Nazi regime in Germany, and instead promoted an official 'authentic' and national art expressed in the grammar of realistic figuration, with a treatment of 'heroic' macho and militaristic themes and subjects that calls to mind the aesthetic and ideology of the superheroes upheld in the comics we read as children and which now bore us when we see them announced in the cinema. The second battle – one whose commotion Adrian observed – is the predominance from the late 1950s of the gestural, matterist aesthetic of American Expressionism and of Tachism in Europe. Informalism dominated the Spanish scene for decades and in this scenario figuration flowed into Pop Art, which arrived from the United States and, to a lesser extent, from Britain, with great success across the whole of Europe in the early 1960s. My attention has been drawn to the fact that Adrian, with respectful distance, situated Pop Art at the antipodes of essential and principal art in his theoretical analyses. In the opening to the Manifesto of Principal Art, Adrian writes: 'The art of our time is polarised in the final stage of evolution, in the two forms of total Realism: Essentialism and Pop Art. The first is pure, metaphysical, an art of "meditation"; the second is superficial, popular, an art of "participation". [...] In Essentialism, its form is at the level of the Principles; in Pop Art, the final form is manifested by a broadening that I would call generalised Pop Art, which also includes the forms of hyperrealism, happening rehearsals on a large scale and the manifestations in which art flows into sociology...'⁵

Young artists in Düsseldorf and Milan in the late 1950s considered the emergence of a new art that rejected Expressionism and gesturality and moved away from the idea of the artist as a privileged genius superior to the rest of society. Inspired by the work and ideas of Lucio Fontana, whom Adrian followed with interest, they posited other ways of making art. They advocated monochrome painting and even painting without any colour, they painted with fire, they used light as a material and they wanted painting to vibrate. Kinetic art and the various expressions of geometric art after Mondrian and Malevich evolved from these ideas. Yet the ideas of the new art did not take root in the Ibe-

anàlisis sobre l'art en un «isme», és massa racional per ser expressionista i la seva obra és massa orgànica per ser geomètrica. Com en el cas dels artistes a l'entorn del grup Zero, l'obra d'Adrian «sura» en un llimbs estètic, emmarcats per l'expressionisme i el pop, d'una banda, i les pràctiques experimentals, de l'altra.

El vell continent surt de la Segona Gran Guerra ferit materialment, però sobretot moralment. Preàmbul d'un període de guerra freda que es desplaçarà de l'Europa central a l'Àsia, la postguerra europea significa el basculament de la capitalitat artística del vell al nou continent, en paraules de Serge Guilbaut, de París a Nova York. Avui sabem que la geografia de l'art, de la creativitat i de l'elaboració de missatges i discursos valuosos al món no se centra exclusivament en el binomi Europa central - costa est dels Estats Units, però aquesta és una idea molt recent, que no consideràvem fins a l'última dècada del segle xx. Adrian, que estableix la seva residència a Barcelona l'any 1953, manté París com a capital cultural de l'art. El seu esperit cosmopolita fa que sigui un seguidor atent dels desenvolupaments que també venen de l'altra banda de l'Atlàntic. Les seves elaboracions teòriques i crítiques no tan sols demostren un coneixement detallat de les innovacions i els debats de l'art del seu temps, sinó així mateix una capacitat molt gran, gairebé ecumènica,⁶ per tornar a unir les diferents tendències de l'art que el temps ha anat enfrontant entre si. Probablement per això també proposa l'essentialisme com a conclusió d'una història de l'art teleològica, que té un propòsit concret.

De l'obra d'Adrian, Pierre Restany, en la meva opinió el millor exègeta de l'obra del pintor romanocatalà, ens diu que un dels seus trets definitoris és que roman inalterada al llarg dels anys: «El codi neix en Adrian amb la consciència del llenguatge en la segona meitat dels anys 1950, amb l'abandonament definitiu de la figuració. És remarkable que en la seva obra no es noti cap evolució, cap trànsit, des de fa gairebé vint anys».⁷

Pic Adrian ens convida a pensar que la seva obra conclou, tanca, un període històric. Jo imagino que l'obra sempre ha existit i que Adrian només hi va afegir matèria perquè en poguéssem veure la forma.

6. Adrian, que era jueu, hauria utilitzat un altre terme, o almenys un terme que no estigués tonyit de religió.

7. Restany, P.: *Pic Adrian*. Le Musée de Poche, París, 1977, pàg. 8.

rian Peninsula. Even though Adrian, in whose painting we find 'trembling' rather than 'vibration', and who was sensually close to monochromy, attempted to transform his analyses on art into an 'ism', his work is too rational to be Expressionist and too organic to be geometric. Like the artists around the ZERO group, Adrian's work 'floats' in an aesthetic limbo, framed by Expressionism and Pop Art on the one hand and experimental practices on the other.

The old continent emerged from the Second World War wounded physically but above all morally. The preamble to a period of Cold War that shifted from Central Europe to Asia, the post-war years in Europe saw the artistic capital transfer from the old to the new continent, as Serge Guilbaut put it, from Paris to New York. Today, we know that the geography of art, of creativity and the formulation of messages and valuable discourses is not exclusive to the dyad of Central Europe and the East Coast of the United States. But this is a very recent idea that we did not employ until the closing decade of the twentieth century. For Adrian, who made his home in Barcelona in 1953, Paris remained the cultural capital of art. His cosmopolitan spirit ensured he kept a keen eye on developments that came from the other side of the Atlantic. His writings on theory and criticism show he had detailed knowledge of the innovations and debates in art of his time, as well as his tremendous, almost ecumenical⁶ ability to reunite the various trends in art that time had brought into conflict with each other. It is probably because of this that he also proposed essentialism as the conclusion of a history of teleological art, which has a specific purpose.

Pierre Restany, in my view the finest interpreter of Adrian's work, tells us that one of the defining traits of the Rumanian-Catalan painter's work is that it remained unaltered over the years: 'The code came into being in Adrian's work with the awareness of the language in the second half of the 1950s, with the final abandonment of figuration. Remarkably, one finds no evolution, no transition in his oeuvre after almost twenty years'.⁷

Pic Adrian invites us to think that his work concludes and closes a period of history. I imagine the work has always existed and that Adrian only added matter to it so that we might see its form.

6. Adrian, who was Jewish, would have used another concept, or at least a concept not tinged with religion.

7. Restany, P.: *Pic Adrian*. Le Musée de Poche, París, 1977, p. 8.





Pic. Adrian in his estudio, Barcelona, 1977

© Mònica Adrian Archives. Photo by J.J.Biasi

PIC ADRIAN

Moinești, Roumanie, 1910 – Barcelone, 2008

Pic Adrian est né en 1910 à Moinești (Roumanie). En 1915, sa famille s'installe à Bucarest, où il fera des études de droit quelques années plus tard. Il publie son premier recueil de poésies, *Jocuri de lumini în întoneric* (Jeux de lumière dans les Ténèbres), en 1927. Bien des années plus tard, à Paris, il publierà cinq autres recueils : *Œil du ciel : cœur* (1973), *Main planétaire* (1985), *Noyau de l'infini* (1990), *L'Île invisible* (1994) et *Transparence* (1999).

Après s'être établi en Israël en 1951, il part en 1953 pour la France, où il rencontre d'importantes personnalités du monde artistique et culturel de l'époque, comme Brancusi, Marc Chagall, Fernand Léger, Jean Arp ou Pau Casals. Il s'installe en juillet 1953 à Barcelone, tout en restant très présent à Paris.

Son ouvrage *Réflexions sur l'univers sonore*, paru en 1955, lui vaut d'entrer en contact avec des personnalités comme Gabriel Marcel, Louis de Broglie ou Albert Schweitzer. D'un autre côté, la revue madrilène Goya publie ses essais sur Brancusi, Arp et Pevsner.

Sa première exposition personnelle est organisée en 1962 à la galerie Syra, à Barcelone. C'est à cette époque qu'il fonde le groupe Tendances essentialistes, qui exposera ses œuvres à Barcelone en 1967 et à Madrid en 1969. Il a écrit plusieurs ouvrages sur la théorie de l'art et a participé à des expositions collectives aussi bien à Barcelone et à Madrid qu'à Paris, Londres, Rouen, Le Havre ou en Allemagne de l'Ouest, notamment. En 1970 et 1971 parurent à Turin et à Barcelone, respectivement, deux albums de ses sérigraphies : *10 Condizioni lineari di segnaletica aleatoria* et *Sincronías*. Il a fait de nombreux voyages en Europe de l'Ouest et aux États-Unis tout au long de sa vie.

En 1977 parut un ouvrage sur son œuvre écrit par Pierre Restany (collection « Le Musée de Poche », Paris). Une monographie exhaustive sur son œuvre et ses activités fut aussi publiée en 1984 par Condal Editorial, à Barcelone. On trouve aujourd'hui ses peintures dans les plus grands musées du monde.

Moinești, Rumanía, 1910 - Barcelona, 2008

Pic Adrian nació en 1910 en Moinești (Rumanía), aunque en 1915 su familia se trasladó a Bucarest donde años más tarde cursó sus estudios en Derecho. Publicó su primer libro de poemas, *Jocuri de lumini în întoneric* (*Juegos de luz en la oscuridad*) en 1927. En París, décadas después, publicó cinco libros más: *Œil du ciel: cœur* (1973), *Main planétaire* (1985), *Noyau de l'infini* (1990), *L'Île invisible* (1994) y *Transparence* (1999). Seguidamente se trasladó a Israel en 1951.

En 1953 vivió en Francia, donde conoció a figuras relevantes como Brancusi, Chagall, Fernand Léger, Jean Arp o Pau Casals, entre otros. A partir de julio de 1953 fijó su residencia en Barcelona, aunque mantuvo su actividad en París.

Su libro *Réflexions sur l'univers sonore* apareció en 1955, por el que tuvo contacto con personalidades como Gabriel Marcel, Louis de Broglie o Albert Schweitzer. Por otro lado, la revista Goya de Madrid publicó sus ensayos sobre Brancusi, Arp y Pevsner.

Su primera exposición individual fue en 1962 en la Galería Syra de Barcelona. Durante ese periodo Adrian fundó el grupo Tendencias Esencialistas, el cual expuso en Barcelona en 1967, y en Madrid en 1969. También publicó varios libros de teoría del arte y formó parte de diversas exposiciones colectivas en Barcelona, Madrid, París, Londres, Ruan, El Havre, Alemania occidental, etc. Entre 1970 y 1971 se publicaron en Turín y en Barcelona respectivamente dos álbumes de serigrafías del artista: *10 Condizioni lineari di segnaletica aleatoria* y *Sincronías*. Durante toda su vida viajó intensamente por Europa occidental y los Estados Unidos.

En 1977 apareció una monografía sobre su obra escrita por Pierre Restany (colección "Le Musée de Poche", París). Otra monografía sobre su trabajo de 1984, publicada por Condal Editorial de Barcelona, ofrece una visión completa de sus obras y actividades. Sus pinturas se encuentran en los principales museos del mundo.

Marc Domènech, Michel et Yves Zlotowski tiennent à remercier :
Marc Domènech, Michel et Yves Zlotowski quieren dar las gracias a:

Mònica Adrian

Aurélia Chevalier
Sandrine Lesage
Guillaume Pughe
Mar Cuenca
Flor Castillo
Mònica Marull
Maria Llusà

Photographies des œuvres :
Fotografías de las obras:
Arnaud Dalmases

Texte :
Texto:
Bartomeu Marí

Traductions :
Traducciones:
Clare Smith
Discobole S.L.

Conception du catalogue :
Diseño del catálogo:
Fernando Espinosa

Ce catalogue a été imprimé par Nova Era Publicacions à Barcelone
Este catalogo ha sido impreso en Barcelona por Nova Era Publicacions

Les œuvres peuvent être reproduites - à des fins non commerciales - avec la mention :
Courtesy Galeria Marc Domènech, Galerie Zlotowski et Mònica Adrian

Las obras pueden ser reproducidas con fines no comerciales con la siguiente mención:
Cortesía de la Galería Marc Domènech, Galería Zlotowski y Mónica Adrian



GALERIA MARC DOMÈNECH

Ptge Mercader 12, bxs - 08008 Barcelona
TF: 93 595 14 82 - F 93 250 63 58
info@galeriamarcdomenech.com
www.galeriamarcdomenech.com

galerie zlotowski

20 rue de Seine - 75006 Paris
+33 (0)1 43269394
info@galeriezlotowski.fr
www.galeriezlotowski.fr

GALERIA
MARC DOMÈNECH

galerie
zlotowski

